THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

GIFT OF

HENRY SCHNITZLER

BERTA ZUCKERKANDL

POLENS MALKUNST

VERLAG: WOCHENSCHRIFT „POLEN". ZENTRAL-VERTRIEB: H. GOLDSCHMIEDT, WIEN, I., WOLL-ZEILE 11. PREIS: 2 KRONEN = 1·50 M. WIEN 1915.

BERTA ZUCKERKANDL

POLENS MALKUNST

VERLAG: WOCHENSCHRIFT „POLEN". ZENTRAL-VERTRIEB: H. GOLDSCHMIEDT, WIEN, I., WOLL-ZEILE 11. PREIS: 2 KRONEN = 1·50 M. WIEN 1915.

Den lieben Freunden eine
Erinnerung an die Sanatoriums-Zeit
März – April 1915. von der

B. Z.

Druck: Carl Herrmann, Wien, IX., Alserstraße Nr. 50.

ND
691
Z82p

I.

Krakau könnte man in mancher Beziehung das Florenz des Ostens nennen. So wie die Bauart dieser wunderbaren Stadt der Ausdruck ist eines Jahrhunderte währenden Kampfes um Herrschaft, um Freiheit, um Eigen-Rechte; so wie ihr stolzes Wahrzeichen, die rote Lilie, ein Symbol ist ihrer durch Blut entsprossenen, durch Blut gewahrten Unantastbarkeit, so trägt auch Krakau den Adel innigen Vaterlandsstolzes auf seinem Antlitz. Auch die Stadt an der Wawelburg ist im wahrsten Sinne ein Kultur-Dokument politischer Leidenschaften. Wenn man Politik eben in einer höheren, besseren Art versteht als in dem heute in Europa gültigen parlamentarischen und diplomatischen Handel. Kampf mit dem Feind nach außen; Innenkampf der Parteien; Ringen der Kasten im sozialen Aufbau, und über allem die unbezähmbare, undisziplinierte Willkür der Persönlichkeit; kurz, der stürmische Herzschlag einer ruhelos „erlebenden" Gemeinschaft hat in der Flucht der Zeiten sich zu einem Gebilde unvergleichlicher Art kristallisiert.

Die immer wechselnden, aber immer intensiv durchlebten Strömungen fremder Kunstbildungen setzten in der romanischen Periode durch den von Kasi-

845174

mir I. aus Lüttich berufenen Benediktiner-Orden mächtig ein. Die polnische Gotik aber steht in engster Verbindung mit deutscher; die polnische Renaissance mit italienischer Kunst. Doch darf man trotzdem aus dieser raschen, weichen Anpassungsart nicht auf das Vorhandensein eklektischer Veranlagung schließen. Ein berühmter Anthropologe hat einmal gesagt, daß jene Völker, deren Entwicklung ein Kreuzungspunkt verschiedener fremder Kulturen war, und die dessenungeachtet stark genug blieben, um die Urkraft ihrer Art sich zu erhalten, die berückendsten Frauen und die sinnlichste Kunst besitzen. Und wirklich hat jede starke Welle neuer Kulturwandlungen, die durch Europa flutete, in Polen eine besondere Färbung volklicher Seelenart erhalten. Zuerst und bis zu der eigentlichen, nicht vor dem XIX. Jahrhundert einsetzenden Entwicklung einer nationalen Malkunst war es die Baukunst, die die Symbolik eines pathetisch-tragischen Volkes mitschwingen ließ, ob sie nun deutschen oder italienischen Stilimpulsen folgte. Die geheimnisvolle Macht, die der Wawel auf die Phantasie ausübt, die Ehrfurcht, die jeden Polen bei seinem Anblick erfüllt, spricht von diesem Zusammenschluß, in dem von Anbeginn der polnischen Kulturgeschichte die Sprache der Seelen und die Sprache der Bauformen erklangen. Und wer irgendwie über polnische Kunst, selbst modernster Art, sprechen will, der

kann keinen anderen Anfang finden, als von der Wawelburg. Denn ihr Schicksal ist der polnischen Nation das Symbol aller Größe, aller Liebe, aller Hoffnung; in ihr liegt alles Weh, aller Stolz, aller Glaube eines Volkes eingeschlossen. Und der Kampf, der seit einem Jahrzehnt um die Wiederherstellung der verfallenen, einst glanzumwobenen Stätte nationaler Macht wogte, bildet, nachdem er in leidenschaftlicher Hingebung gerade von polnischen Künstlern geführt wurde, eine wichtige Phase in der letzten Entwicklung polnischer Malkunst.

Denn es handelte sich nicht allein um eine historische Wiederaufrichtung; es galt der Wiedereroberung eben jener eigentümlich nationalen Ausdruckwerte, die gerade den großen Wawelhof zu einem Rätselgebilde der Renaissance geschaffen hatten. Es handelte sich darum, jene Empfindung, die die Zeitkunst den Denkmalschutzproblemen gegenüber einnahm, einem konservativ-akademischen Standpunkt entgegenzusetzen. Nun war gerade ungefähr um 1914, als die Renovierungsfrage für Płock und für den Wawel reif wurde, Krakau das Zentrum der Intellektuellen in Polen, der Mittelpunkt eines starken Kulturidealismus. Die Minorität herrschte eine kurze Spanne Zeit über die Majorität. Ein seltener, immer schöpferischer Zustand. Und so war es möglich, daß in einem Augenblicke, in dem zum Beispiel in Wien

noch die Groteske aufgeführt werden konnte, benannt „Der Kampf ums Riesentor der Stephanskirche“, in Krakau die Frage des Denkmalschutzes bereits zu jener Reife und Würde der Anschauung sich erhob, welche der Kunstehrung entspricht, die moderne Kunst alter Kunst zollt. Man suchte den Wawel so zu erhalten, wie er im Wechsel der Jahrhunderte geworden, und dem Monumentalgebäude die seltsam organisch gewachsene Stalaktiten-Inkohärenz zu wahren, die nur durch naiv-schöpferischen Zeitausdruck entsteht. Deshalb wollte man erhalten, was noch stützbar war; wich jeder „Imitation“ der zerfallenen Bauglieder, wo es anging, aus, und suchte die vandalischen Taten früherer Rekonstruktionen wieder gutzumachen. Schon anläßlich solcher Arbeiten, die an dem Dom vorgenommen wurden, der an den Wawel grenzt, konnte man den innigen Anteil merken, mit dem das polnische Volk der pietätvollen Wiederaufrichtung seines Symbols folgte.

Der gotische Wawel, der von Władysław Łokietek begonnen wurde; den dann Kasimir der Große, von welchem man sagt, er habe „Polen aus Holz gebaut vorgefunden, und aus Ziegeln gemauert hinterlassen“, fortsetzte, und den Władysław Jagiełło vollendete; dieser älteste Teil lebt nur mehr in dem gegen Nordosten gelegenen „Hahnenfuß“, der Kurza Stopa genannten Ecke, und

dem Lubańska-Turm fort. Eine Feuersbrunst hatte im Jahre 1499 die mächtige Burg bis auf wenige Reste eingeäschert. Es war die Zeit, da schon ein neuer Stil das Alte verdrängte. Und aus der Asche des gotischen Wawel erstand ein Renaissancebau, dessen Gliederung allerdings durch dramatische Zwischenfälle die logische Durchbildung von der Hand eines einzigen Künstlers entbehren mußte. König Sigismund der Alte, und sein Nachfolger Sigismund August vollendeten den merkwürdigen Bau, dessen seltsamste Schönheit der imposante, zwei Stock hohe Arkadenhof bildet.

Um diesen Hof und dessen Wiederherstellung und Ausgestaltung ging nun der Kampf, der von den Führern der großen kulturellen Erneuerung Polens, insbesondere von Wyspiański und seinem Kreise geführt wurde. Trotz lebhafter Widerstände gelang es auch, den ursprünglichen Baugedanken aus seiner Verballhornung herauszuschälen. Bis zum zweiten Stockwerk bildet der gewohnte bogenförmige Galerietypus die Physiognomie des Hofes. Nun aber erheben sich plötzlich dünne, überschlanke, besonders gestaltete Säulen, die wie mit hochgehobenen Armen das vorspringende Dachgelände tragen. Um diese Säulen, die eben eine nirgends und niemals sonst angewendete Form besitzen — also einem speziell polnischen Einfluß irgendwie zuzuschreiben sind — handelte es sich besonders.

Denn zu der Zeit, als der Wawel in eine Kaserne umgewandelt wurde, hatte man um diese Wundersäulen plumpes Mauerwerk gelegt. Die Säulen aus diesem Versteck herauszuschälen war aber auch deshalb künstlerisch wichtig, weil eigenartig gegliederte Wandflächen die hinter ihnen laufenden Gänge auszeichnen.

Fenster und Türen münden dort ein, deren Steineinfassungen ein Gewirr von Renaissancemotiven, von Gotik, aber auch von tatarischen und orientalischen Motiven bringt. Dadurch wird dieser Bautypus zu einem Unikum, zu einem Geheimnis volklicher Durchdringung fremder Stilart. Wie an Galiziens so rätselhaften alten Holzbauten, die gerade das Säulenmotiv in immer wechselnden Varianten verwenden, knüpft sich hier die Frage nach einem wunderbaren Erlebnis ferner Kulturerinnerungen. Polens Volkskunst, die archaisch in den Linien, reich an mystischen Farbenklängen ist, strebt immer wieder empor aus den Tiefen ihrer Urseele. Auch hier im stolzen Glanz fürstlicher Renaissance murmeln ihre Quellen. Wie innig sie später sich mit einer echten, absolut nationalen Kunst vermählen sollte, das wird die letzte Phase in der Entwicklung der polnischen Malerei hier zeigen.

II.

Eine merkwürdige Laune des Schicksals will es, daß gerade diese, von polnischen Malern so enthusiastisch geschützte Erinnerung an eine glänzende Periode der aufblühenden Renaissance, tatsächlich den Beginn einer langsamen Entwicklung nationaler polnischer Malkunst bedeutet. Das Jahr 1518 war wohl politisch nicht allzu glücklich in seinen Folgen. Aber kulturell bleibt es in Polens Geschichte von höchster Bedeutung. Es war das Jahr, in welchem der an der Schwelle des Alters stehende König Sigmund der Alte, seines Witwertums müde, eine zweite Heirat einging. Er ehelichte die Bona Sforza, die stolze Italienerin, deren Lebenslauf vielfach von Leidenschaften und Dramen durchkreuzt wurde. Aber wie Italiens Fürsten allen, war die Liebe und Pflege der Künste die Zartheit ihrer Seele. Auch sie war eine Vorkämpferin und Anhängerin der Moderne, war, wie man vor zehn Jahren zu sagen pflegte, eine „Sezessionistin". Denn in dem Stilkampfe, den die aufglühende Renaissance gegen die Gotik führte, ist die Bona Sforza beispielgebend. Sie und ihr Gemahl Sigismund lassen den Wawel im architektonischen Gewande der Renaissance neu erstehen. Der Humanismus

hält mit seinem edlen Gefolge von Kunst- und Kulturrittern Einzug. Und die Königin umgab sich mit den durch Europa wandernden Künstlern aller Werkart. Besonders aber zog sie Maler heran, und wußte einige Wandervögel von ihnen zur Seßhaftigkeit zu bestimmen. Ihrem Beispiel folgten die Magnaten und auch die kleinere Szlachta. Es wurde Sitte, den jungen Adel zur höchsten, letzten Vervollkommnung auf die Universitäten von Padua oder Bologna zu schicken. Diese Jünglinge aber erwarben dort nicht nur Kenntnisse und Wissen einer Kultur. Wichtiger noch war, daß sie auch das tiefe Bedürfnis nach Kunst, nach der Strahlung von Schönheitsbildung heimbrachten. So wurde es in Polens höchster Gesellschaftsschicht Sitte, Künstler zu berufen, die die Schmuckseite eines glänzenden Lebens gestalten sollten. Unter ihnen kann man den Thomas Dolabella, der im Jahre 1600 an den Hof Sigismunds III. berufen wurde, als den Künstler bezeichnen, der als Vorarbeiter aller polnischen Malkunst gelten muß. Denn obwohl die ältesten Anfänge polnischer Kultur, die Kultur der Piasten und der ersten Jagellonen, die ganz deutschem Einflusse zuzuschreiben ist, besonders in den illustrierten Pergamentminiaturen einige Meisterwerke aufweisen; wenn auch später, im XV. Jahrhundert, in Krakau eine Malerzunft sich bildete, die primitiv-religiöse Werke nach den Kölner und alt-vlämi-

schen Meistern schuf, — so kann doch von einer Kontinuität und von einem allmählichen Anwachsen des polnischen Geistes in der Malerei noch keine Rede sein. Dolabella war kein bahnbrechendes Genie, er war nicht mehr als ein geschickter Epigone der führenden Meister Italiens. Aber seine Tat war, daß er die erste Lehrwerkstatt in Krakau gründete. Daß er um sich Schüler versammelte, und unter diesen viele Polen. Brachte er anfangs aus seinem Vaterlande nur ausländische Motive mit, waren die Anregungen, die von ihm ausgingen, sozusagen rein höfische, so ist es seinem Nachfolger, dem hier zunächst zu nennenden italienischen Maler Bacciarelli, vorbehalten gewesen, in Polen die ausländische Kunst allmählich von dem Geist des Landes durchdringen zu lassen. Sozusagen geschah dies auch nur durch die logische Entwicklungsenergie der geschichtlichen Ereignisse, und nicht durch ein von Bacciarelli bewußt durchgeführtes Programm. Es kam ganz von selbst, daß die vom Hof, vom Adel und auch von Patriziern gegebenen Aufträge entweder Portraitbestellungen waren, oder der Wiedergabe einzelner bedeutsamer Momente aus Polens Geschichte galten. Ganz leise wird auch die damals noch mehr begleitende Musik der Landschaft den Rhythmus der Linien national beeinflußt haben. Und so wurden die ausländischen Maler gezwungen, um im fremden Lande bleibend wir-

ken zu können, sich zu polonisieren.

Bacciarelli, in Rom 1731 geboren, kam 1753 nach Polen. August III. berief ihn 1765 nach Warschau und erhob ihn 1768 in den polnischen Adelsstand. Erst 1818, nachdem er als Professor einer Malakademie in Warschau gewirkt hatte, stirbt er dortselbst. Seine und seiner Nachfolger Anschauungen sind ein Gemisch von ausländischer Stilart, auf nationale Motive übertragen. Fast um dieselbe Zeit wird als sächsischer, also auch, da derselbe König beide Staaten regierte, als polnischer Hofmaler Bernardo Belotto, genannt Canaletto, nach Warschau geschickt, wo er bis zu seinem Tode verbleibt. Gerade Wien besitzt von diesem sehr geistreichen Vedutenmaler die Physiognomik hervorragender österreichischer Kulturstätten. Aehnliche Werke malte Belotto in Polen, doch ist davon beinahe nichts erhalten geblieben.

Nun folgen in bunter Reihe Maler, deren Namen europäische Geltung haben, die aber mit der inneren Entwicklung polnischer Kunst nur in jenem früher gekennzeichneten Zusammenhange stehen — nämlich polnische Motive zu wählen — und in der Kontinuität einer echten, guten Tradition des Handwerks. So ist es mit Lampi und Grassi, mit Leseur, der seinen Namen in Lezerowicz wandelt, mit dem Pastellisten Marteau, mit der Vigée-Lebrun.

Lampi, der lange in Warschau bleibt, malt dort einen der wichtigsten Akte der polnischen Geschichte, den Großen Reichstag (1787 bis 1791), das heißt die Konstitution des 3. Mai. Dieses Bild trifft auf den Nerv aller Kunstübung. Kein Maler, kein Bildhauer bleibt davon unbeeinflußt. Hier vibriert jener Ton polnischer Vaterlandsextase, der immer inniger, immer mächtiger anschwellen wird. Grassi, der an den Hof des letzten polnischen Königs Stanisław August Poniatowski berufen wird, malt dessen Portrait, und malt auch Kościuszko. Von den Polen Wall, Reichan und Wojniakowski hat letzterer das Glück, besondere Modelle zu erbeuten. Er portraitiert Napoleon I.; den Fürsten Josef Poniatowski, der in der Schlacht von Leipzig fällt, und den König Friedrich August von Sachsen. Aus dieser bunten Gesellschaft von teils ausländischen, teils polonisierten, teils polnischen Malern ragen noch hervor die Deutschen Gustav Taubert, Dominik Estreicher, Johann Kopf, Johann Kamsetzer und Ferdinand Pitschmann. Unter den zahlreichen Dilettanten ist der Miniaturistin Tarnowska und dem Miniaturmaler Kosinski heute noch künstlerische Bedeutung zuzusprechen. Viel treuer reagiert in Krakau der Maler Michał Stachowicz, der zwar ein künstlerisch unbedeutender, aber doch schon scharf und volklich beobachtender

Maler des Krakauer Straßenlebens ist. Dadurch ist er aber eher den Initiatoren polnischer Malerei einzureihen, als der oft genannte Smuglewicz, ein Schüler Rafael Mengs, der dessen eklektische Art in schwächlicher Nachahmung zu nationalisieren versuchte.

III.

Jede große Kunstepoche wird durch den Umsturz einer Weltanschauung eingeleitet. Eine enge Wechselbeziehung zwischen Philosophie, Dichtkunst und bildender Kunst ist oft erst im Rückblick erkennbar als die revolutionäre Kraft, die das Bild eines Zeitraumes prägt. Ein einzelnes Genie kann wohl Meisterwerke schaffen, die aber außerhalb jeder Gemeinschaft der herrschenden Geistesströmung stehend, nichts anderes sind, als einsame Höhenfeuer, der Unsterblichkeit gewidmet. Sonst bleibt die Erhebung neuer Kulturenergien immer ein Gesamtkunstwerk der geschichtlichen Entwicklung. Und eine der edelsten Freuden des Kunstgenießenden ist es, Zusammenhänge seelischer, geistiger und sinnlicher Evolutionen festzustellen. Nur durch diese Art der geschichtlichen Kulturauffassung, nur durch diese Vereinheitlichung großer Zeitabschnitte ist auch die Tatsache verständlich, daß es ein in Polen führender französischer Maler war, der den entscheidenden Schritt für die Befreiung polnischer Malkunst von der sie beherrschenden Fremdländerei machte. Selbst in dem ersten Abschnitt seines Lebens noch aus W a t t e a u und dessen Kreis schöpfend, gelangt der Künstler im zweiten Teil

seines Daseins zu der durch Rousseau vorbereiteten Hingebung an Menschheit und Natur. Indem er das Wesen der Natur und der Einfachen in sein Gemüt schloß, eroberte er diese Motive auch der sinnlichen Darstellung durch die Malerei.

So war Jean Pierre Norblinde la Gourdaine (1745 bis 1830) der Erste, der in Polens Seele die Liebe für das Abbild des eigenen Erlebens und volklicher Gestaltung weckt.

Daher hängt letzten Endes die Entwicklung einer sowohl realistischen, als auch idealistischen nationalen Malkunst in Polen von jener ungeheuren Wandlung der moralischen Erkenntnisse und von der sozialen Umwertung ab, die die französische Republik vorbereitete. Man darf nicht vergessen, daß in Frankreich, als Beaumarchais dem tiers état durch seinen „Figaro" die Welt eroberte, beinahe gleichzeitig ein Maler erstand, dem die Motive der üppigen Lebenskunst, die das XVIII. Jahrhundert bisher allein gekannt, nichts mehr zu sagen wußten. Chardin entdeckte für die Palette das Leben des Bürgers und das Bild der Straße, die bisher nur in Holland künstlerische Daseinsrechte hatten. Dorthin haben sowohl Chardin als auch Norblin geblickt. Und besonders bei Norblin ist ein Versenken in Rembrandt wohl zu fühlen. In seinen Gesichtskreis traten Menschen und Dinge, die bisher für das Auge tot geblieben

waren. Er malte polnische Bauern, Juden, und die Geschäftigkeit der Straße. Statt der vornehmen Blässe, der Watteau-Töne, mußte er zu der Wahrheit der Farben greifen, die so stark aus der Volkstracht spricht. Statt der anmutigen Pose offenbarte sich die Geste unmittelbarer naiver Empfindung. Einunddreißig Jahre lang, von 1771 bis 1804, blieb Norblin, der von Czartoryski als Zeichenlehrer seiner Kinder berufen worden war, in Polen. Das Museum Czartoryski besitzt seine bezeichnendsten Werke. Nebst dem Reiz des fein beobachteten Details und der Lichtprobleme, die er in geistreicher Art sich stellt, haben seine Bilder den Wert, ein ideales Werkzeug der Vermittlung gewesen zu sein. Mit Norblin de la Gourdaine ging die Zeit der Ausländerei zur Rüste; die Zeit der importierten und der polonisierten Kunst; die rauschende, glänzende Blütezeit der hohlen Machtapotheose am Hofe Augusts und Poniatowskis. Und mit Norblin de la Gourdaine erwachte die neue Vision einer Kunst, die der Seele des Volkes entsteigt. Dieser Vision den ersten Ausdruck gegeben zu haben, ist des französischen Meisters großes Verdienst. So war er ein Ende und war er ein Anfang. Er zerbrach und vernichtete inhaltlos gewordene Formen. Er säete frische Saat. Orłowski und Płoński, seine Schüler, sind Meister, die bereits der heimatlichen Scholle entkeimen.

IV.

Es handelt sich mir nicht darum, eine kunsthistorische vollgültige Uebersicht, eine Kolonne von Daten und Namen zu geben. Das kunstbildende Ereignis allein soll hier besprochen werden, diese Strömung und Unterströmung der ethischen, geschichtlichen und kulturellen Wandlungen, die von 1791 zu Napoleon führten und von diesem über die Koalitions- und deutschen Befreiungskriege zu jener Epoche, die unter dem Namen „Romantismus“ in ganz Europa dem klassischen Stil napoleonischen Cäsarentums ein Ende bereitete. Diese, gerade für Polen entscheidende Zeit des national-künstlerischen Erwachens. Der napoleonische Einbruch in alle Rechte der Völker hatte als Reaktion ein Aufflammen des Nationalitätengefühles gebracht. Für Polen aber war es unmittelbare Aktion: Von allen Völkern Europas waren die Polen die einzigen, denen Napoleon Ketten lockerte, denen sein Sturz neue Ketten schmiedete. Im geistigen Schlußeffekt stimmten doch Aktion und Reaktion der napoleonischen Zeit überein: Jedes Volk zog die Grenzen seiner Art, seiner Sitten, seiner Erinnerungen und seines Hoffens hart und fest. Das kosmopolitische Empfinden des XVIII. Jahrhunderts wandelte sich in ein

Gefühl der Liebe zu dem Charakter des Vaterlandes. Gerade für Polen ist der Romantismus die entscheidende Phase seines künstlerisch-nationalen Erwachens. Wenn aber das Grundgefühl des europäischen Romantismus bei allen Völkern einheitlich als Anti-Kosmopolitismus bezeichnet werden kann; wenn die leidenschaftliche Rückkehr zur eigenen Wesensart entscheidend für die einsetzende individualistisch-nationale Epoche der Dichtkunst war, so gab es doch abirrende, nicht dem gemeinsamen Geisteszug vollkommen folgende Völker. Die Engländer hatten sich z. B. von dem Schema Romantismus durch ihre eingegrenzte Charakterart entfernt. Während in Europa eine Epoche der schwersten Reaktion einsetzt, die von dem Sehnen nach den ritterlichen Idealen des Mittelalters ihren Ausgang nimmt, um dann, von den Staatsmännern in andere Bahnen geleitet, zur Knebelung jedes Freiheitswillens zu führen, trägt das erwachende Nationalitätengefühl des Inselvolkes andere Früchte. Kein englischer Dichter, der damals nicht ausgeprägten politischen Sinn besessen hätte. Statt der ästhetischen oder philosophischen, oder wissenschaftlichen Probleme, denen deutsche und französische Dichter damals nachgehen, weckt Englands Poesie durch politische Probleme die leidenschaftliche Hingabe der Geister. Byron und Shelley traten als Verteidiger jeder Unterdrückung der Völker und Na-

tionen ein. Man denke hier nur an den griechischen Befreiungskrieg.

Diese Entwicklung zeigt eine merkwürdige Analogie mit dem Charakter, den in Polen die Romantik angenommen hatte. Auch sie entdeckt, als erste fundamentale Regung, ihr Herz für das Volk, für die Natur, für das ungehemmte Individuum. Auch in Polen findet der leidenschaftliche Charakterzug der Nation erst auf diesem Boden die weitere Kraft seiner Blüte. Denn Kultur und Kunst werden untrennbar dem Gewebe des volklichen Freiheitstraumes geeint. Und politische Dichter, dichtende Politiker; politische Maler und malende Patrioten — das heißt Künder des Kommenden und der Vergangenheit (deren Verlebendigung ja die Zukunft bestätigen sollte) führen die polnische Kunst ins heiße, ins wirkliche Dasein.

Eben die Gestaltung der spezifisch und rein polnischen Verhältnisse, der so schmerzlich unterbundene Lauf ihrer geschichtlichen Entwicklung brachte es mit sich, daß hier für den weiteren Bau der Kultur ganz eigenartige, originelle heimische Grundlagen entstanden, die selbstverständlich auch dem späteren Leben der Nation die Besonderheit geben. Ein Ereignis zeichnet vor allem den Beginn des bis heute reichenden ununterbrochenen seelischen Besitzes, der — was immer geschehen mag — den Polen unverlierbar däucht. Es ist vielleicht in der Geschichte

aller Zeiten ein einzig dastehendes Moment, daß der staatliche Zusammenbruch eines Volkes dieses Volkes Kraft ins Extatische steigert. Daß gerade in der Zeit seiner politischen Vernichtung es sich zu einer großen politischen Tat aufzuraffen vermag, die — tragisch genug — niemals mehr reale Früchte zu tragen bestimmt ist, aber trotzdem die idealste regenerierende Bedeutung besitzt. Das große politische und geistige Testament des zusammenbrechenden polnischen Staates wird diese Tat — wird die große Konstituierung des 3. Mai 1791 genannt. Sie brach die bisher gültige Staatsordnung, brach die Alleinherrschaft der Schlachta. Und wenn diese Konstituierung auch für das gefallene Reich in der Praxis zu spät kam, um wiederzuerringen, was durch die Adelsoligarchie, durch ihre rücksichtslose Phantastik und ihr Gegeneinanderspiel unwiederbringlich verloren war, — so bedeutet ihre sittliche Erhebung doch den Beginn innerer Befreiung. Sie bedeutet die aufgehende Verbrüderung zwischen Herr und Knecht; bedeutet den ersten Schritt zur Emanzipierung des Bürgerstandes, zur Rechteinbeziehung der Bauern. So eilte die Mai-Konstitution geistig der viel später erst folgenden neu-sozialen Gliederung menschlicher Gesellschaftsordnung in Polen um viele Jahrzehnte voraus. Ja, der geistige Zusammenhang dieser Willenstat, dieses Testament eines sterbenden Verbandes, und die-

ses Versprechen einer erwachenden volklichen Gemeinschaft — besteht in ununterbrochener Linie durch die immer sich wiederholenden Freiheitskämpfe bis zur großen Stunde, die der Gegenwart beschieden ist. Eine Periode des Unterganges und des Vergehens wandelt sich durch das Erlebnis des seelischen Zusammenschlusses aller Schichten einer Nation zu einer Periode des Werdens, und wird gerade dadurch die Entflammende auf dem Gebiete polnischer Geistigkeit, polnischer Kunst. Die Mai-Konstitution konnte den Untergang des polnischen Staates nicht hindern, aber sie legte den Grundstein zur Veredlung Polens. — —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

V.

In dieser Zeit treten nun Michał Płoński und Aleksander Orłowski das Erbe des französischen Meisters Norblin de la Gourdaine an, der ja als der Vorbereiter national-polnischer Kunst genannt wurde. Von Michał Płońskis Werk ist nicht allzuviel zu sagen. Er war ein wunderbarer Zeichner, voll Einfall und Temperament. Aber keine neue Stilart, kein neues Problem kennzeichnet die große Menge seiner Blätter. Denn Holland und Paris — Holland aber vor allem — geben ihm die künstlerische Haltung. Als Sohn reicher Eltern 1782 in Warschau geboren, zeigte der Knabe sehr früh Regungen des Talents, und schon in jungen Jahren nahm sich Norblin seiner an, um ihn bald zu wichtiger Mitarbeit heranzuziehen. Doch Płoński ist ein Unstäter, ein Bohême, der mit 17 Jahren, den Meister und sein Vaterland verlassend dem Abenteuer entgegenzieht. Er lebt in Holland mit dem Volk und mit der Volkskunst. Aus Rembrandt zieht er das Wissen und die Marke seines Griffels. 1806 nach Paris übersiedelt, veröffentlicht er ein Album mit Studien aus Holland, das Aufsehen erregt. Er trifft dort wieder mit seinem Meister Norblin zusammen, und beinahe scheint es, als

würde Płoński ganz in Frankreich heimisch werden. Aber sein Dämon, die Unrast, treibt ihn wieder in die Heimat. Verarmt, schon gestreift von der geistigen Umnachtung, die so früh sein Leben verlöschen sollte, macht sich der Künstler auf, und beschließt, zu Fuß nach Warschau zu gehen. Im Jahre 1810, nach beschwerlichsten Märschen, trifft er dort als ein in Lumpen gehüllter Bettler ein. Ein zwiefach tragischer Odysseus. Denn als ein Kämpfer, ein Irrender, ein Wanderer und ein Sehnsüchtiger, der aber auf keine Taten, der auf kein Vollbrachtes zu blicken hatte, kehrt er in die Heimat zurück. Dort in seiner Vaterstadt, flattert nochmals sein zuckendes Talent empor. Eine Reihe von Aquarellen und von Portraits entstehen, die vielleicht eine tiefere nationale Entwicklung Płońskis anzukündigen hatten. Doch der Irrsinn bricht aus — und ein Leben, das Glanz versprach, verlischt, kaum an der Pforte des Mannesalters.

Wenn hier ein Künstler es nur bis zur flüchtigen Skizze seines Daseins brachte, so hat sein Zeitgenosse Aleksander Orłowski das Leben in großen Zügen bis zur Neige genossen. Trotzdem blieb auch er eigentlich ein Unerfüllter. Orłowski ist eine tragische Figur. Obwohl er in jeder Fiber seines Wesens Pole war, und es bis zu seinem letzten Atemzug blieb, galt er doch als politischer Renegat. Denn Rußland wurde des Künstlers zweite Heimat. Und in den Jahren, als Polen ver-

zweifelt gegen seine Auflösung rang, stand er als Hofzeichner des Großfürsten Konstantin in Petersburg bei Alexander I. in hoher Gunst. Dieses merkwürdige Leben aber ist nicht so leicht zu enträtseln. Vielleicht war Orłowski als Charakter der erste Impressionist. Denn nur der Augenblick entschied für ihn; nur dem Augenblick erlag er. Professor Mycielski nennt in seinem grundlegenden Werk („Hundert Jahre polnischer Malerei, 1760 bis 1880") Orłowski eine eminent polnische Natur, die alle Vorzüge und alle Fehler des Polen besaß, wie das endende XVIII. Jahrhundert ihn schuf. Ein ungezügelter, abenteuerlicher, zu Exzessen geneigter und doch willensschwacher, gütiger Mensch, dessen Talent unendlich stärker war als sein Charakter. Und dessen Werk dadurch nur Improvisation blieb, ein genialer Laune entsprungenes Impromptu.

Aleksander Orłowski, 1777 in Warschau geboren, hat seine Legende. In der Dorfschenke seiner Eltern sieht Fürstin Isabella Czartoryska auf den geweißten Wänden kühn hingeworfene Zeichnungen. Vielleicht dachte sie an Giottos Anfänge als Hirtenknabe. Genie schien ihr aus des Knaben Phantasien zu sprechen. Sie nahm ihn nach Warschau — zu Norblin. Nicht lange jedoch, und der 16jährige Jüngling verläßt den Meister, um 1793 in die Freiheitskämpfe sich zu stürzen. Verwundet, kehrt er zu-

rück, und, kaum geheilt, wird er abermals Norblins Schüler, ja sein Mitarbeiter. Doch schon lockt das Leben wieder den Abenteuerlichen. Er entflieht, tritt als Artist einem Wanderzirkus bei, und scheint der Kunst verloren. Sind es gerade die Bilder, die an seinem Auge nun hastig wechselnd vorüberzogen, die seinem Geist, seiner Hand noch raschere Reife verliehen? Plötzlich ist Orłowski wieder in Warschau, ist wieder Maler, und ist sogar in kurzer Zeit (gegen 1800) ein berühmter Künstler. Poniatowski zieht ihn an sich; er liebt die Karikatur und Orłowski liefert ihm ein Feuerwerk von Griffelwitz. Ein Dukaten per Blatt ist sein Lohn, und da er ein passionierter Reiter ist, auch noch die Erlaubnis, täglich ein Pferd des Fürsten zu leihen. Die letzten Reste des Kosmopolitismus, die Norblins Art noch anhaftete, werden nun von Orłowski vernichtet. Er zeichnet meist nur, alle anderen Mittel der Technik scheinen ihm zu träge, zu plump, um den blitzartigen Einfall festzuhalten. Er zeichnet das Volk in allen seinen Typen; und Juden, und vor allem immer wieder Soldaten. Er sieht aber auch plötzlich Dinge, die vor ihm Maler seines Landes übersahen. Er ist der Entdecker des polnischen Dorfes, seiner Atmosphäre, seiner Bewegung, seiner Farbe. — Und nun kommen die Frauen. Portraits werden begehrt, erbettelt. Orłowski aber kennt keinen Zwang. Er haßt den Auftrag. Er stemmt sich dagegen,

auf Wunsch — Künstler zu sein. Denn er ist es nur nach eigener Laune. Und bald gewöhnt man sich daran, von Orłowski gemalt zu werden — wenn es das Glück will. Wenn dem Künstler das Modell zusagt, oder er seinen lachenden Tag hat, oder seine freigebige Stunde. Polnischen Edelmännern und Edelfrauen zieht er oft die Einfachen vor, und schenkt ihnen das von ihm gemalte Portrait. — So verschwendet dieser Fürst des Talentes Geld und die Gaben seines Könnens.

Wie viele Erlebnisse faßt diese Sturm- und Drangperiode! Doch ist Orłowski erst 25 Jahre alt, als er Warschau verläßt, um nach Petersburg zu übersiedeln. Dort erwarten ihn internationaler Ruhm, höfischer Glanz, akademische Ehren und der weitest gezogene Wirkungskreis. Das Leben eines Grand Seigneurs wird Orłowski nun bis zu seinem Ende führen. Denn bald drängt sich die große Welt um den Künstler. Als Karikaturist, von Hogarth beeinflußt, als Zeichner durch eine verblüffende Beobachtungsgabe hervorragend, durch das Zusammenfassen des Charakters, durch das Temperament der rapiden Eingebung, überschreitet sein Ruhm die Grenzen des Landes. Besonders in England schätzt man Orłowskis Werke. Professor Mycielski beschreibt die Art, wie es englischen Kapitänen, die in Kronstadt an Land gingen, immer wieder gelang, von Orłowski Skizzen und Bilder freundschaftlich her-

auszulocken. Vielfach in englischen Sammlungen vertreten, wird der polnische Künstler bis in neuerer Zeit den Russen zugezählt. Diesem äußeren Lebensschein widerspricht aber die Tiefe und die leidenschaftliche Treue, welche der Künstler seinem Vaterlande wahrt. Nicht nur eine rein menschliche Treue des Herzens, sondern auch eine der Vision und der Hand. Niemals kann er das Wesen seines Volkes, die Linien der polnischen Landschaft, die charakteristischen Bewegungen seiner Frauen, Kinder, Männer und Jünglinge einem fremden Rhythmus zuliebe aus dem gestaltenden Sinn verlieren. Das hat aber der große polnische Dichter und der seines Landes schmerzensreiche Sendung Liebende, das hat Adam Mickiewicz aus den verwirrenden Gegensätzen der Erscheinung Orłowskis tief erkannt. Und sein Andenken nicht nur gereinigt, sondern ihm auch Unvergeßbarkeit gegeben. Denn in „Pan Tadeusz“ setzt Mickiewicz, vielleicht durch die Tragik einer Natur angezogen, die, verschwenderisch mit den ihr verliehenen Gaben umgehend, dennoch letzten Endes nur einen Künstler schuf, der, als er starb, kein Lebenswerk hinterließ, — Orłowski ein Denkmal. „Unser Maler Orłowski“, so ungefähr geht der Sang, „hat den Sinn der Soplicen. Nichts gefällt diesen — außer ihr Vaterland. So hat er, der unmittelbar beim Kaiser wie im Paradiese

wohnte, sich ewig doch nur nach der Heimat gesehnt. Immer wurde seinem inneren Schauen die Jugend lebendig, immer liebte er über alles sein Polen-Land; liebte den Himmel dort, die Erde, die Wälder . . . . ."

Daß solches im „Pan Tadeusz" bewahrt ist — weist mehr als die genialen, aber unzusammenhängenden flüchtigen Werke Orłowskis selbst auf dessen grundlegende Bedeutung für die Entwicklung polnischer Malkunst hin.

VI.

Orłowski starb 1830. Und wenn man nur in einer Kontinuität von Daten die ununterbrochene Entwicklung der polnischen Malkunst begründet sehen wollte, so müßte ich korrekter- und logischerweise jetzt mit dem Satz beginnen: Die Erbschaft Orłowskis zu übernehmen, war zu dieser Zeit schon ein Nachfolger herangereift, und zwar Piotr Michałowski (1800 bis 1855). Aber ich wiederhole es: die lebendig treibenden, sich verzweigenden, sich durchdringenden und einander verdrängenden Erlebnisse, die einen Zeitabschnitt aufbauen und wieder abrüsten, sind nicht durch Ziffern einzugrenzen. Dinge, die vorwegnehmenden Elan besitzen; Ereignisse, die zurückschraubend wirken; Schicksalslaunen, die Hoffnungen vernichten; Fügungen, die den Segen spenden, daß ein richtiger Mann im richtigen Augenblick seine Rolle spielen kann — das sind die verworrenen Fäden eines sich formenden Kulturbildes. Daher die statistische Richtigkeit, daß Orłowski 1830 starb, und mit Michałowskis 1835 erfolgter Rückkehr aus dem Auslande die nationale Kunst weitere Ausdrucksmöglichkeit erhielt, nicht mit der Wahrheit der inneren Wandlungen parallel läuft.

Tatsächlich haben Norblin, Płoński und Orłowski keinen unmittelbaren Nachfolger gehabt. Keinen Künstler, der direkt aus ihren Händen die Fackel übernommen hätte. Wie immer in Polen jede Prägung künstlerischer und geistiger Art nur im engsten Zusammenhang mit dessen geschichtlichem Erlebnis steht, so konnte der traurige Zusammenbruch aller Hoffnungen, konnte 1831 der Zusammenbruch des polnischen Aufstandes und das Ende Kongreß-Polens nicht anders als vernichtend auf die erst so zarten Keime einer nationalen Kunst wirken. Schon äußerlich, schon auf dem praktischen Gebiete staatlicher Kunstfürsorge trat ein schwerer Rückschlag ein. Denn die Aufhebung der Fakultäten der schönen Künste erfolgte sowohl in Wilno, als auch in Warschau, so daß Krakau die alleinige Unterrichtsstätte dieser Disziplinen blieb. Die daraus erfolgende Unmöglichkeit, im eigenen Lande genügende Lehrförderungen zu erhalten, zwang den Nachwuchs, der allmählich von Norblin an sich als breitere Schichte einer Kunstgemeinsamkeit zu bilden begann, wieder ins Ausland zu gehen. Nicht so sehr das Aufhören der Akademien, die, wie es jetzt nach anderthalb Jahrhunderten deutlich wird, der alten Werkstätteausbildung nicht im künstlerischen Wert vergleichbar sind, hat damals die junge polnische Malkunst so sehr gedrosselt als die daraus entstandene Auswanderung der Jugend aus der Heimat.

Was aber bedeutete, daß der gewonnene Zusammenhang mit der Atmosphäre der Landschaft, mit dem Wesen des Volkes, mit der Seele des Landes sozusagen aufgelöst wurde. Diese Blutzufuhr, die echte Kunst nicht entbehren kann, versickerte. Eine Zeit der Leere, eine konventionelle, bedeutungslose und charakterarme, man möchte beinahe sagen, eine ärarische Stilzeit setzte ein. An der Krakauer Malschule lehrte Professor Adalbert Kornel Stattler, der die Akademieschule reorganisierte, ohne aber irgendein aus der Schablone tretendes Moment zu bringen. Er lebte auch einige Zeit in Rom — ein Umstand, der nur deshalb Bedeutung erhält, weil er dort den 32 Jahre alten Mickiewicz traf und dessen Bildnis malte. In Russisch-Polen aber dauert der schwere Druck des nikolaischen Systems viele Jahre fort, jede Regung nationaler Kunst unterdrückend. Erst um 1840 lichtete sich der Horizont ein wenig, und 1845 wurde endlich wieder der Universität in Warschau eine Schule der bildenden Künste angeschlossen, die bis 1866 in Wirksamkeit blieb. Wer an dieser Schule lehrte? Nun: Namen — nichts als Namen. Hadziewicz; Kamieński; Piwarski; Zaleski; Breslauer u. a. Akademiker, mit deren Sein keine künstlerische Schöpfungsvorstellung sich verbindet. Künstler, die Talent, Geist, Temperament und Gestaltungskraft verspürten, zogen nach Paris. Und dort

blühte denn auch die polnische Emigrantenkunst, aber nur als Ableger französischer Anschauung. Im auffallenden Gegensatz zur Dichtkunst, die gerade während dieser Zeit der Emigration zu den höchsten Stufen der Vollkommenheit emporstieg.

Ist es nun wirklich das nationale Schicksal allein, das diesen Verfall einer eben erst aufstrebenden nationalen Kunsterstarkung herbeiführt? Ich meine, hier waren auch noch Gründe allgemeiner Art mitbestimmend. Wenn Norblin, noch im XVIII. Jahrhundert wurzelnd, die Einheit aller bildenden monumentalen und dekorativen Künste als lebendige Tradition empfand; wenn Orłowski noch den stilistischen Halt des großen Zusammenhanges besaß, den die Napoleon-Idee der Ausdruckskultur Europas gab, so nahte aber bereits jener Zusammenbruch gesetzesmäßiger Stilbildungen, der das XIX. Jahrhundert zu einem in der Geschichte der Kunst kritischen Jahrhunderts erster Ordnung stempelt. Die große französische Revolution hatte das Bürgertum geschaffen. Aber nur in seiner Frühzeit wußte es für diese neue Würde den Formenausdruck zu erringen. Eine böse Fee legte dem neuen Stand eine verhängnisvolle Gabe in die Wiege: das Parvenütum. Das Empire mit der Weiterbildung zum Biedermeier waren wohl die ersten Kunstblüten der errungenen Freiheit, die den dritten Stand zur Weltmacht erhob.

Doch schon Goethe sagt im Jahre 1830 einmal im Laufe eines Gespräches zu Eckermann: „Daß die Menschen jetzt beginnen, sich gotisch einzurichten — kann ich gar nicht loben. Es ist immer eine Art Maskerade, die auf die Länge in keiner Hinsicht wohltun kann, vielmehr auf den Menschen, der sich damit befaßt, einen nachteiligen Einfluß haben muß. Denn so etwas steht in Widerspruch mit dem lebendigen Tage, in welchen wir gesetzt sind."

VII.

Die Periode der Nachahmung setzte in dem Moment ein, als das Bürgertum in Aristokratenimitation sich verlor. Sie traf genau mit dem Beginn des Romantismus zusammen, der aus ethischen Gründen in den bildenden Künsten ebenfalls zur Maskerade griff, zu einer mittelalterlich kostümierten Lebenshaltung. Hier ist der Bruch zu finden, der in Kunst und Kultur zwischen der Welt von gestern und der Welt von heute einen tiefen Abgrund riß. Die Malerei verlor jene Sicherheit der architektonischen Raumausfüllung, die bisher der Knochenbau ihres blühenden Seins gewesen. Umwandlungen technischer und wirtschaftlicher Art traten hinzu. Und das Vergessen breitete seine dichten Schleier nicht nur über eine eben vorhergegangene Stilperiode, sondern über den Wertbesitz von Jahrtausend-Kunst. Die Franzosen allein vermochten trotz der Auflösung des architektonisch-dekorativen Empfindens, das mit dem endenden Rokoko die Malerei zu einer Staffeleikunst herabdrückte und ihr die Herrschaft über weite Mauerflächen nahm: nur die Franzosen vermochten dem Portrait, der Landschaft, dem Historienbilde und dem Genre eine ununterbrochene Entwicklungskraft zu wahren.

Eine Kraft, die von Claude Lorraine bis zum Impressionismus und seinen Folgen die revolutionäre Tradition der traditionellen Meisterrevolutionen hochhielt. Aber sonst vernichtete auch in Frankreich, wie in ganz Europa, ein Kulturbankerott jede Erinnerung an alle Wahrhaftigkeit und Würde des Bildens. Eine Verwüstung sondergleichen raubte den einzelnen Kunstarten den Halt, welchen ihnen der Zusammenhang mit den anderen Künsten und die sinnfällige Uebersetzung wirklicher und nicht gefälschter Lebensbedürfnisse gegeben hatten. Monumentalgebäude und Wohnhäuser, Innenräume und Möbel, Gerätschaften und Schmuck — kurz, jedes Ding, das dem Dasein diente, war seinem Zuschnitt nach für gefälschte Lebensbedingungen von gefälschten Formen beherrscht. Kunst begann — Lebenslüge zu bedeuten, statt wie bis dahin — Lebenserhöhung. Auf das Wort „Kultur" wußte der Sinn der Allgemeinheit sich nicht mehr einzustellen. Man fühlte nicht die Desorganisation ihrer formalen Sittengestaltung.

Bedeutete anfangs der Klassizismus in der bildenden Kunst Rückkehr zur maßvollen Form, zur Symmetrie, zur Gebundenheit, so lenkte er nur allzubald in Wege der Oede ein. Die Form wurde starr und vergaß ihres Ursprungs — der Natur. Eine theoretische, dem Leben entfremdete Kunstauffassung raubte bald der

Malerei jede Sinnlichkeit. Als eine Reaktion gegen die statuenhafte Nüchternheit der Kompositionsmalerei einsetzte, war es auch nur eine geistige und nicht eine aus dem Material der Malkunst geschöpfte sinnliche Vision, die die eisige Langweile der bemalten Gipswelt unterbrach. Denn das Nazarenertum war es, das den Uebergang zum Romantismus fand. Und wenn die Romantik wie ein brausender Strom durch die Weltliteratur zieht, so plätschert sie in der Malerei nur allerorten als bescheiden murmelndes Bächlein. Sie weiß mit neuem Seelen- und Geisteswehen nichts zu beginnen. Denn für sie ist der große Pan gestorben. Zu Leben und Natur führt sie kein Weg.

VIII

Diese allgemeine Erschütterung der Kunstfundamente ist zweifellos auch auf das lokale Schicksal polnischer Malkunst nicht ohne Einfluß gewesen. Um so glücklicher muß man den Zufall preisen, der das gänzliche Abreißen einer noch so zarten Tradition verhinderte und im Augenblicke größter Verarmung ein Versprechen für die Zukunft gab. Piotr Michałowski ist der erste polnische Maler, der nicht nur, wie Orłowski, die Zugehörigkeit zur Scholle fühlt, sondern auch das Erlebnis einer Polen unmittelbar tief berührenden historischen Epoche im Bilde faßt und der Phantasie seines Volkes darbringt. Also der erste jener bis heute sich folgenden Reihe von „politischen Malern", deren Wirken aber niemals als „Tendenz" verflachte, weil sie ihrer Kunst stets den Vorrang ließen. Michałowski war vor allem Künstler. Nur fühlte sein Menschentum sich so heiß verwoben mit jedem Atemzug seiner Nation, daß ihr Abenteuer ihm zu Linien und Farben, zu Ausdruck und Geste wurde. So kam es, daß der große Held, dem Polen so viel zu verdanken geglaubt hatte, daß eine Idealfigur des nach Freiheit ringenden polnischen Volkes, daß Napoleon, oder viel-

mehr die napoleonische Epopöe ihren tiefsten bildlichen Ausdruck durch Michałowski findet. Wie in der Literatur erst der Pseudoklassizismus überwunden werden mußte, bis dann der Romantismus die Gestalt Napoleons zur Verklärung steigerte, so trat auch die Realistik als erste Stufe der Romantik in Michałowskis Malerei nach 1830 ins Leben. Indem er das ungeheuerste Bilderbuch eines Weltabschnittes den Zeitgenossen schenkte, traf er schon auf Ahnungen kommenden Künstlertums. Sein Realismus war der Unterbau, auf dem bald die idealistische Schule sich erheben sollte, die, als die polnischen Dichter der Romantik verstummten, den hohen Sang vaterländischer Liebe durch Töne der Farbe, durch Rhythmen der Linie erklingen ließen.

Piotr Michałowski ist erst seit der retrospektiven Ausstellung in Lemberg (1894) einem weiteren Kreise bekannt. Dieser Künstler, der selbst in einer internationalen Retrospektive zu den Allerbesten gezählt werden würde, galt wohl, weil er seiner Zeit um fünfzig Jahre voraus war, in seinem Lande als talentierter Dilettant. Man mochte es auch nicht begreifen, daß ein Mann, der in allerverschiedensten Lebensstellungen sich betätigte, die Malerei als etwas anderes denn als Zeitvertreib ansehen konnte. Piotr Michałowski war ein großer Gutsbesitzer, ein Landedelmann bester,

vornehmster Art. Er war aber auch ein hervorragender Verwaltungsbeamter, der in Kongreß-Polen (1830) in der Kommission für innere Angelegenheiten und für Finanzen besonders in Fragen des Bergbaues wichtige Entscheidungen traf. Er hatte in Göttingen als Student klassische Philologie energisch betrieben; und er war in seinem Lebenszuschnitt ein Grand Seigneur. Längst hatte die Welt jene in der Renaissance so häufig wiederkehrenden Universaltypen vergessen, die Ingenieure, Dichter, Maler, Architekten und oft sogar Kondottieri in einer Person waren und deren Künstlertum einfach den ganzen Menschen durchdrang. Michałowski ist solch eine Renaissancefigur. Als er einige Jahre in Paris weilte, um bei Charlet Malstudien zu treiben, da übertraf er gar bald den nur virtuosen, aber trockenen Lehrer. Seine Eigenart, seine Meisterschaft der Zeichnung, sein bedeutendes Auftreten ließen ihn sogar in der Ville Lumière zu Berühmtheit gelangen, und selbst Balzac erscheint sein Künstlertum wert, in den Documents humains bewahrt zu bleiben.

So ist denn das Jahr 1835, das die Rückkehr des Künstlers, seine endliche Niederlassung in der Heimat bedeutet, ein für die Weiterentwicklung polnischer Malerei wichtiger Abschnitt. So wie Mickiewicz im „Pan Tadeusz“ Napoleon ein unvergängliches Denkmal setzte,

so ließ nun Michałowski die Grande Armée mit einer Wucht, einer Schärfe, einer Macht der Charakteristik im Bilde aufleben, die, wie wir es heute erkennen, die Kraft der Legende in sich hatte. Wenn schon die Portraits, wenn Reiter, wie Kürassiere und Ulanen, wenn Schlachtenbilder und Genreszenen hinter der Front alle mit wunderbarer Einfachheit die Synthese der Erscheinung meisterhaft gestalten, so scheint Michałowskis Kunst ihren tiefsten und ungehemmtesten Ausdruck in der Wiedergabe des von ihm dramatisch gesteigerten Lebens der Tierwelt, und hauptsächlich der Pferde, zu besitzen. Auch hierin ist der enge Zusammenhang seines Wesens mit dem Mythos der Zeit und mit den Idealen der Poesie ausgedrückt. Denn aus den, realen Zwecken dienenden Gestaltungen der napoleonischen Kriegsführung; aus einer bis dahin nicht gekannten Ausbildung und Ausweitung der Kavallerie, erhielt das edle Pferd in dem sich entrollenden Zeitdrama eine bedeutsame Rolle. Es wurde zur Heldenfigur. Es begann als treuer Begleiter, als mutvoller Kämpfer, als stürmendes, fliehendes oder sterbendes Wesen die Phantasie der Menschen und ihre Liebe tief zu erregen. Heimkehrende Krieger erzählten Wunder von diesem treuen Kameraden, von beinahe gütiger, verstandeshoher Aufopferung und Hingabe. Der Anthropomorphismus der abenteuernden Tiere,

die Europas Erde mit ihren Hufen zerwühlten und die man als fühlende Mitstreiter empfand, ging aus der Volksseele in die napoleonische Legende und die daraus erblühende Kunst über. Byron singt ihnen Heldengesänge. Und eines der schönsten polnischen Kriegslieder, die damals entstanden, ist jenes, das von dém Soldaten sagt, der, in Leiden und furchtbaren Entbehrungen zusammenbrechend, zu Füßen seines treuen Rosses niedersinkt, aber trotzdem der Ruhe des Todes teilhaftig wird: sein Pferd scharrt ihm mit den Hufen — ein Grab.

Die wenigen großen Maler der Romantik haben das Temperament, die Tragik, das Empfinden der Geschehnisse in von Leben vibrierenden Pferdebildnissen wunderbar dargestellt. Ihr Meister auf diesem Gebiete ist der Franzose Géricault. Der so früh geschiedene herrliche Künstler, dessen junger Ruhm selbst Delacroix überstrahlte. An ihn nun erinnert die Art, wie Michałowski die Bewegungen, den Ausdruck, die Haltung, den Charakter der verschiedensten Pferderassen mit der eingehendsten Kenntnis und der genialsten Intuition in prachtvoller Freiheit der Kontur gestaltet. Das dramatisch-seelische Moment, welches er erreicht, indem er die Tierbewegung mit Landschaft und Horizont in Einklang bringt, wird sachlich durch die ganz ungewöhnliche Kenntnis der physiologischen Art der

Pferde unterstützt. Man begreift erst, wie ein solches Wissen zu erwerben möglich ist, an einem Zug aus Michałowskis Leben als Landedelman. Er besaß niemals ein Tier, hatte niemals eines erworben oder verkauft, ohne es gezeichnet und seiner Skizzensammlung beigefügt zu haben. So kam das Tiermaterial, das der Lieblingsgestaltung des Künstlers diente, von polnischen Feldern, von polnischen Gehöften. Pferde und Reiter, zusammengewachsen zu einer Art untrennbarer Einheit, verkörpern die unentwegte heiße Bereitschaft der polnischen Legionen, wenn es gilt, unter Napoleon zu kämpfen. Indem Michałowski in dieser Weise der Napoleons-Idee in der bildenden Kunst Ausdruck errang, hat er auch in ideell-nationaler Beziehung ein großes Werk vollbracht. Und seine Kunst, trotzdem sie noch ganz im Realismus wurzelt, strahlt dadurch bereits vom Glanz heimlicher Vordeutung. Seine Schlachtenbilder erzählen von vergossenem Blut polnischer Legionen, das nicht nur eigener Befreiung, sondern der Weltfreiheit floß. Und als das Krönungswerk seines Lebens wollte er die leider nicht mehr vollendete „Schlacht bei Somossiera“ schaffen, in der die Polen legendäre Heldentaten verübt hatten.

Hier ist schon das Rauschen hörbar jener großen idealistischen Welle, die, von der Literatur kommend, sich nun bald über die polnische Malkunst ergießen

sollte. Michałowski hat die Bausteine herbeigeschafft, aus welchen ein Jan Matejko den Tempel errichten konnte, der von da ab über die polnische Malkunst sich schirmend breitet.

IX.

Michałowski stand nicht allein. Wenn auch nur gering an Anzahl und nicht von hervorragender Bedeutung bildeten Künstler die notwendigen Uebergänge, deren bescheidene Mission einem großen Zweck diente. Das Niveau zu halten, ist ihre Aufgabe. Errungenschaften zu bewahren, Neues einzufügen, und vor allem das Handwerk nicht sinken zu lassen, dazu braucht es aller Zeiten nicht blendende, aber ehrliche, kunstergebene Künstler. Unter dieser Gruppe von Realisten, die wie fleißige Aehrenleser, das Detail des Alltagslebens in Stadt und Land sammelnd, ein Lexikon von Stimmungen, von Gesten, von Menschentum und von Naturausdruck anlegen, das als ein langsam anwachsender Schatz nationaler Erkenntnis für Kommende entsteht, ist Michałowski als Künstler der nächste — Juliusz Kossak (1824 bis 1899). Seine Technik bewegt sich am freiesten im Aquarell. Blühend in Farbe, temperamentvoll im Rhythmus der Bewegung, gilt auch er am höchsten als Darsteller von wilden Reiter- und Schlachtenepisoden. Doch näher noch steht sein Werk heute dem Rückblickenden, weil darin die Erde lauter und inniger als bisher ihren Muttergruß aussendet. Was als polnische Art sich ein-

gezeichnet hat im Antlitz der Landschaft, im Wesen der Menschen und Tiere, lebt im Spiel der Erscheinungen, aus welchen er die so wahr geschauten Visionen heimatlicher Dörfer auferstehen läßt. Es ist plötzlich eine Wärme, eine eindringende Liebe der Wiedergabe, von Wiese und Baum, von Schatten und Licht, von Wolke und Luft zu fühlen, die den Bewegungen der Bauern und ihrer Tierwelt sich innig mitteilt. Das hohe Lied der Natur, welches Wordsworth als Erster sang und ihn zum Neuentdecker eines nur der innigen Schönheit des Landlebens sich hingebenden Ideals stempelt, weckte in der Schwesterkunst lyrischer Poesie, in der Malerei, ungeahnte Gestaltungsfülle. Dieser englische Romantiker hat sozusagen Rousseaus Befreiungsschrei nach reinigendem Natursegen in ein System gebracht. Er hat aus dem Chaos einer sich formenden Weltanschauung eine kleine Insel zarter, geruhiger Glückseligkeit dem tobenden Meere abgerungen, und den Menschen gelehrt, was treue Naturwahrheit an wundervoller Weltneuheit umschließt. So ist Constable im engen Zusammenhang mit der poetischen Feier von Mondnacht, Sonnenaufgang, Gewitterschauer und Mittagsgluten der größte Landschaftsmaler Englands und der unmittelbare Anreger der wunderbaren französischen Landschaftsschule von Fontainebleau gewesen. Gleichzeitigkeit ist aber das Geheimnis aller entscheidenden

Stilwandlungen. Und oft werden in weit voneinander entfernten Ländern Zeichen wach, die auf unmittelbare Mitteilung nicht zurückzuführen sind. Es ist die seltsam herrliche Bestätigung organischer Entfaltung einer Weltseele.

So hat auch Juliusz Kossak, der Autodidakt, dessen Weg durch keine Lehre der akademischen Routine gehindert wurde; dessen Anschauung einfach Selbsterlebnis war, in der Natur das schöpferische Material seiner Bildfassung gefunden. Seine Form hat er selbst sich erarbeitet, diese charakterstarke Form, deren Eigentümlichkeit in Tatkraft und Lebendigkeit der Bewegung liegt. Als Kolorist ist Kossak nobel, aber er bildet noch nicht aus der Farbe heraus. Ihm lebt zuerst der Umriß, die gezeichnete Form. Sein Werk, so wie er es in seltener Wahrheit des Empfindens schuf, ist ein Bindeglied zu dem Naturerwachen polnischer Erde, die erst zwei Jahrzehnte später Künstler begannen, in bewußter, freier Art zu feiern.

Als Reiter-, Jagd- und Schlachtendarsteller folgt Juliusz Kossak sehr getreu in der nächsten Generation Adalbert Kossak (geb. 1857). Zu den Malern aber, deren Tätigkeit zum Teil schon mit Matejko und Grottger zusammenfällt, und von denen man manche als Pioniere dieser großen Künstler kennzeichnen kann, sind einige zu nennen. So L. M. Szermę-

towski (1833—1876), ein Landschaftsmaler entzückender Art, der wie Alexander Kolsis (1836 bis 1877) Traditionsbeginner einer Naturdurchdringung ist, die später in Chełmonski zu ganz nationalem Ausdruck gelangen sollte. Auch der Kolorist Chlebowski (1835 bis 1865) hat für die polnische Malkunst Entwicklungswerte gebracht. Denn er zählt zu jener internationalen Gruppe der „Orientalisten", die durch Delacroix' Reise nach Marokko auf die südliche Färbigkeit einer sommerdurchglühten Landschaft gelenkt wurden, und dadurch der Palette Töne brachten, die, früher nicht gekannt, die nahenden Umwertungen der Farbenschau vorbereiteten.

Einer der populärsten Maler, obwohl in den Anfängen seines Schaffens unbezeichnend vom charakteristisch polnischen Standpunkt aus, ist Henryk Rodakowski (1823 bis 1894), ein Schüler Cogniets in Paris. Der französischen Schule angehörend, ward er dennoch zum eigentlichen Schöpfer des modernen polnischen Portraits. Seinen Ruhm begründet das im Pariser Salon 1852 ausgezeichnete Portrait des polnischen Generals Henryk Dembinski. Allerdings ist sein Werk nur zu beurteilen, wenn man ihn nicht nur von seiner sogenannten offiziellen Seite kennt, sondern jene Portraits gesehen hat, die er von seiner Familie gemalt hat. Er erinnert da psychisch insoferne an Eugène Carrière, als auch er die Wesen, die sei-

nem Herzen nahe standen, viel tiefer faßte, viel freier und inniger zu gestalten vermochte. Die Mutter, die Frau und die Schwester sind Geständnisse und Dokumente von Menschenwert. Sie werden, wenn längst das Schaffen Rodakowskis inhaltslos geworden, immer zu jenen Bildern gehören, — die sprechen.

Leon Kapliński ist Genremaler, und zwar von der eigentlich unmalerischen Art der Literatenmaler. Zygmunt Krasiński, dem er durch Ary Scheffers heiße Begeisterung in Paris zugeführt wurde, beeinflußt sein ganzes Werk. Nicht nur als Illustrator, sondern auch als Maler verwendet er Szenen aus Krasińskis Poesie. Eines der bekanntesten Bilder ist jenes, das aus dem Epos „Przedświt" („Morgenröte") entstand. Die Verwandlung der Geliebten, mit der der Dichter des Nachts über den Como-See fährt, in die göttliche Gestalt des Vaterlandes.

Diese enge Verknüpfung von heimatlicher Historie, die als Dichtkunst in den Herzen des Volkes eingepflanzt wird, um von hier aus wieder im Bilde eine sinnliche Uebertragung zu erleben, ist in keinem Volke (die Finnländer vielleicht ausgenommen) so ausgeprägt, wie bei den Polen, weshalb sie auch dem Historienbilde eine leidenschaftliche Anhänglichkeit bewahren. Schon der in Warschau geborene Wojciech Gerson (1831) malt Gemälde aus der Geschichte der Piasten, welche als Einleitung gelten können zu

dem großen Zug von geschichtlichen Gestalten, die Matejko schuf. Und in gewissem Sinne historisch schafft auch Aleksander Gryglewski (1833—1879). Denn er ist der Maler des alten Krakau und seiner herrlichen Kirchen-Interieurs. Er malte, erst 25 Jahre alt, das Mittelschiff der Marienkirche in Krakau aus, und Matejko zeichnete hier sogar selbst Figuren hinein. Hier tritt die eigentlich kunstzerstörende Tendenz der Historienmalerei in ihren Anfängen zutage: das Bestreben wissenschaftlich-archäologischer Bildung. Daß es aber Meister gab, die trotz der gelehrten Details rein malerisch blieben, zeigt Józef Brandt (geboren 1841), der allerdings mehr sittengeschichtliche Schilderungen als reine Geschichte ab. Jedenfalls weckten die paar letztgenannten Künstler die Liebe und den Sinn für die herrlichen Rahmen, in welchen sich manches Drama der polnischen Geschichte abspielte. Von beinahe all diesen Künstlern (die nur aus einer Reihe ähnlich Schaffender vielleicht etwas willkürlich herausgegriffen sind) sagt Mycielski, daß sie „mit fremdem Pinsel Polens Geschichte malen". Und die Vorhersage Klaczkos — niemals würde es eine selbständige, originelle, aus eigenen Quellen fließende polnische Malkunst geben — entsprang vielleicht diesem Wissen um die bald an Frankreich, bald an Wien oder München sich heranbildende Malweise der Polen. Doch hat er manches wohl übersehen, und

manches nicht abgewartet. Uebersehen den wunderbaren, wie ein Meteor aufleuchtenden und verblassenden Künstler Maks Gierymski (1846—1874), der in der Pracht edelster Empfindung rätselvolle, still glühende Bilder schuf, die im Portrait an Tintoretto mahnen. Und nicht abgewartet: die volle Reife Matejkos. Denn schon an diesem sollte, im Gegensatz zu Klaczkos Prophezeiung, des Dichters Słowacki Ausspruch wahr werden, „daß die polnische Malkunst durch Kraft, Temperament und Farbenpracht sich einen hervorragenden Platz in Europas Kunstgeschichte sichern wird."

X.

Geduld ist ein zweiter Mut — sagt ein schönes spanisches Sprichwort. Und diesen Mut besaß das mühsame Werden der polnischen Malentwicklung. Wie spärlich ist doch die Aussaat der Talente, die die realistische Periode des Romantismus in der Malerei darstellt. Wie eng sind ihre Möglichkeiten, wie beschränkt ihr Widerhall. Das Wort „Inter arma silent musae" bleibt für Polen bis 1830 ungefähr ein Wahrwort. Auf dem Gebiete der Literatur herrscht der Pseudo-Klassizismus, um erst gegen die Mitte der 1820er Jahre durch die Romantik verdrängt zu werden. Der Idealismus, das heißt die große Periode polnischer Dichtkunst, tritt aber rasch an ihre Stelle, und hier erst findet die Ueberfülle des napoleonischen Erlebnisses, die Polens schwerste Seelenerschütterung einschloß, ihren eigentlichen Ausdruck. Nach dem Jahre 1831 kam, man könnte sagen, Polens heroische Sangeszeit. Alles, was bis dahin im Volke als Mythos lebendig sich bewahrt hatte; alles, was als unmittelbare Vergangenheit die Phantasie der jetzt sich erhebenden Generation erglühen machte; alles, was die Gegenwart in Zerschmetterung, Trauer, Hoffnungslosigkeit verzweifeln ließ; und alles, was als unver-

wüstbares Gut, als Messiasglaube dem Herzschlag des polnischen Volkes ausharrende Kraft gab — wurde erlöst durch Polens größte Zeitdichter: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Zygmunt Krasiński. Was je in Polen als Kunst nach Ausdruck rang und ringt, haben diese Dichter bewahrt. Kostbare Gefäße sind ihre Werke, gefüllt mit dem edelsten Saft patriotischer Hingabe und flammenden Erinnerns. Ein unerschöpflicher Born sind sie für alle Schaffenden, sind ihrer Schöpferkraft ewige Erneuerung. An anderer Stelle (Siehe Wochenschrift „Polen) in tieferer Durchdringung wurde von berufener Seite bereits das Werk des polnischen Dichter-Dreigestirns aufgerollt, und dargelegt, worin eigentlich die ethische Kraft ihres Werkes bestand. Ein Wunder ist es, welches sie vollbrachten. Aus ihnen kam die geistige Wiedergeburt eines Volkes, das politisch aus der Reihe der selbständig wirkenden Völker gestrichen worden war. Ein Reich war untergegangen, und ein ander Reich wußten sie dem Volke zu errichten, gegen welches keine äußere Macht je mehr anzustürmen vermag. Sie gaben der Nation den Glauben zurück an eine einstige Vollendung, sie schritten leuchtend einher, eingehüllt in königliche Träume großer Vergangenheit, aber ihr Antlitz sieghaft einer aufgehenden Verheißung zugewendet. Nicht als müßige Schwärmer, die im Lied ver-

sinken, sondern immer als kraftvoll Führende, die niemals die Realitäten politischer Machtfragen und die Wiederaufrichtung des Reiches aus dem Sinn verloren. Wie ein blutendes Mal tragen alle ihre Schöpfungen die politische Messiasidee eingeschnitten. Polen als der Messias der Völkerbefreiung, das durch tiefes Leid gehen muß, um zu größerer Vollendung zu gelangen, und dann einmal anderen Völkern den Weg zu weisen. Wie ein Gral-Licht glüht hier der Mystizismus auf, der so oft auf den Irrweg grüblerischer Eigenheit und schwermütig abergläubischer Schlaffheit führen sollte. Um so größer ist die Tat der Dichter, die der niedergeschlagenen, desorientierten, hoffnungslosen Nation durch laute Weckrufe Besinnung und Glauben wiederbrachten. Sie retteten eine Kultur, die Schicksal und geschichtliche Erbarmungslosigkeit dem Untergang zu weihen schienen.

Dieses Pathos der höchsten Extase des Patriotismus erstarb, als die drei Dichter verstummten, und es fanden sich bis zur Mitte der 1860er Jahre keine Erben, keine Fortsetzer der seltsamen Aufgabe, K u n s t w e r k e, welche als Visionen über allem Leben stehen, zu schaffen, um W i r k l i c h k e i t e n dadurch zu wecken, die dem Dasein eines Volkes neuen festen Boden bereiten sollten. Um das Jahr 1860 war das Lebenswerk der Meister der Dichtkunst getan. Die Leier entsank ihren Händen. Und Jahre

der Dürre ertöteten für einige Zeit die Macht der Ideale. Nach dem Aufstande von 1863 kam eine der traurigsten Epochen im Leben des polnischen Volkes. Eine Zeit des Positivismus; der Erniedrigung vor den materiellen Geboten des Daseins, der Resignation. Eine kunstlose, weil kunstgleichgültige Zeit. Wenn sie nicht üppig herrschend wurde, wenn ihre Gefahr rasch erstickt und ein neues strahlendes Heldenfeuer aufflammend neue Kunstverklärung der schwer ringenden Nation brachte, so ist dies der Einzigkeit polnischer Psyche zu danken, die keinen großen Künstler erschafft, der nicht in gleicher Hingabe ein großer Patriot wäre. Künstlerschaffen ist dort gleichbedeutend mit dem tiefsten Bewußtsein, eine heilige Pflicht für die Wiederkehr nationaler Einheit durch das Werk zu erfüllen. Und deshalb kam es, daß, als Mickiewicz, Słowacki und Krasiński verstummten, und kein Glockenklang mehr Mut, Erinnern und Hoffen durch das Land sandte, ein Meister sich erhob, der, seine Palette als Schild, seinen Pinsel als Schwert vor sich tragend, statt der großen Toten als Kämpfer nun in die Bresche trat. — — —

— — — — — — — —

— — — — — — — —

XI.

Jan Matejko (1838—1893) folgte dem Ruf der Zeit, wenn er Historienmaler wurde. Denn von David und Gros an bis über Delacroix hatte durch die überwältigenden Feldzüge Napoleons das Streben, geschichtliche Vorgänge malerisch zu gestalten, nicht aufgehört, die Künstler aller Länder zu beschäftigen. Nur verrann das unmittelbare, glühende Leben, welches den Werken der Maler, die mitten in dem Weltbrand gestanden hatten, Zeitfarbe gab, und es entstand anfangs der 1840er Jahre eine Stilperiode der akademisch-wissenschaftlichen Welthistorie im Bilde. Paris besaß gegen dieses Gift ein Gegengift in Delacroix' stürmisch-schöpferischer Gestaltung, die dieser Wiederentdecker der Farbe, historischen Vorgängen oder Motiven aus Dichterwerken entnommen, mit seelischer Ergriffenheit darstellte. Aber in England und insbesondere in Deutschland (München war führend) wurde hier durch Kaulbach erst und dann durch Piloty das hohle Gesten-, Gewand- und Antiquitätenpathos einer zusammengelesenen historischen Bildung herrschend. Die heiße Mitleidswelle der großen Romantiker versandete, und daraus wurde die Mode, das schaurige, grausame Sujet darzustellen.

Historische Katastrophenmalerei wurde in der berühmten Piloty-Schule gelehrt. So daß ihr Antagonist, der im Märchenduft atmende Moriz von Schwind, als er einstmals in München Piloty begegnete, diesem zurief: „Servas, Herr Kollega; was malen S' denn heuer für ein neues Malör?"

Von hier aus nahm Jan Matejko seinen Weg. Aber diese äußerlichen Lebensdaten sind falsch. Denn wenn er auch in München als Schüler weilte, so kommt er doch von Paris und von Delacroix her. In dem Sturm von Matejkos Pinselstrich, in der Gewalt seiner Bewegungsmomente, in der wilden Ergriffenheit, die alle Handlung auf den Höhepunkt eines Dramas treibt, ist auch er ein Meister ewig lebendiger, weil neu durchgeistigter, neu durchfühlter Historienmalerei. Auch seine Wirkung bleibt trotz allem Wechsel von malerischer Weltanschauung unzerstörbar, weil auch er wie Delacroix aus der Materie der Farbe das Mysterium des Geistes weckte. Und wenn Meier-Gräfe von Delacroix sagt: „Der Franzose merkt in ihm das französische Pathos, die ungeheuerliche Rassensprache, in der er zu seiner Zeit allen hohen Geistern verständlich war, und die ihm heute den seltenen Ehrenplatz sichert, gleichzeitig ein Populärer und ein Großer zu sein" — so kann man diese Worte direkt auf Matejko übertragen. Denn auch nur mit jener, Mickiewicz ge-

widmeten, an Ehrfurcht grenzenden Liebe vergleichbar ist die Liebe Polens für das Werk des Meisters. Weil auch er seine Rasse im tiefsten Urgrund erlebt und verklärt. So treibt es ihn zu nichts anderem in jener kalten Epoche einer entnationalisierten malerischen Uebersetzung der Weltgeschichte, als zu den Visionen der eng umrissenen volklichen Momente, die seines Vaterlandes Erhebung und Untergang bedeuteten.

Sein „Reichstag" wirkte wie ein Fanfarenstoß. Von da ab war jede folgende Offenbarung von Polens nationalem Erlebnis auch eine Offenbarung eines neuen Farbenheroismus. Die „Lubliner Union", die „Russischen Gesandten vor Stefan Bathory", „Die Schlacht bei Tannenberg", die wunderbare „Huldigung Herzog Albrechts von Preußen vor Sigismund von Polen" und viele andere Momente, die doch als heiße Kampfesrufe, Erinnerungsfanale, Hoffnungs- und Trostvisionen von dem Patrioten Matejko ins Volk geschleudert wurden, leben aber auch ihr künstlerisch vom Stoff losgelöstes Eigenleben, von gleicher Heftigkeit eines großen Temperamentes durchtränkt. Symphonien eines rasenden Rot, eines gellenden Gelb; Farben, die trauern, die jauchzen, die schluchzen und befehlen, — geben die Symbolik alles Menschlichen; sind Leidenschaft, welche beinahe frenetisch sich der Geste mitteilt. Denn Matejko malt nicht gestellte Posen, sondern Bewegun-

gen, die er aus dem Buche der Natur herausholt, um sie mit genialer Intuition der dramatisch erregten Szene zu einen. Er fühlt den Zusammenhang zwischen Eindruck und Ausdruck blitzartig. Er kennt die Menschheit — und spielt sie aus.

Ist es nun nicht natürlich, daß dieser Synthetiker volklicher Geschichte auch psychologisch den Einzelfall des Rassenganzen wunderbar erfaßte? Und im Portrait Figuren schuf, die jene tiefe Wesenserkenntnis besitzen, deren Geheimnis bei den alten Meistern liegt? Das Selbstportrait Matejkos, welches in der letzten polnischen Ausstellung in Wien zu sehen war, zeigt den Künstler auf solcher Höhe; trägt das schäumende Leben zur Schau, das Heroentum des polnischen Messiasglaubens, die warme, blühende Sinnlichkeit der Anschauung und die aus sittlicher Kraft fließende Energie schöpferischer Gestaltung.

Ich will hier weder die Werke aufzählen noch den Werdegang und das Ende des Meisters charakterisieren. Das sind Dinge, die der Kunsthistorik gehören. Das, was Matejko als Energie bedeutet, als treibende und erhaltende Kraft, als Mitentscheidendes in der Entwicklung polnischer Malkunst, durch die Werte seiner Meisterschaft und seiner Menschenwürde, das allein sollte hier aufleben. Die künstlerische Mission, Lehrer und Weiser seines Volkes zu sein, wob in Polen einen Strahlenkranz um Matejkos Haupt.

Und die Jugend fand hier zum erstenmal den großen Halt für ihre Sehnsucht nach einer heimatlichen Stätte der Kunstausbildung. Ohne M a t e j k o — ist in letzter Linie W y s p i a ń s k i nicht denkbar. Und so sehen wir hier endlich die Tradition sich festankern, sehen die innigen Beziehungen sich bilden, welche einer nationalen Malkunst allein Wachstum und Blühen verspricht.

XII.

Jan Matejko ist der Künstler der Tatkraft; ist der Herold der Geschehnisse; ist der große Epiker, der dem Volk die Geschichte seiner Helden neu erleben läßt. Aber wenn er auch als Idealist Wirklichkeit zu Monumentalität steigert, so bleibt seinem Werke doch ein Element fern, welches die polnische Dichtkunst tief durchsetzte: die Uebersinnlichkeit. Sein Zeitgenosse und Mitstreiter Artur Grottger (1837 bis 1867) erst brachte in die polnische Malkunst das lyrische Erlebnis und dessen Vergeistigung oder Erhöhung zum Symbol. Er war der Bildner eines in der polnischen Nation latenten Seelenzustandes, der ein schwelgerisches Erleiden ist; eine sehnende Melancholie; eine leise erregte Notturnostimmung; die grüblerische, ewig sich erneuernde Erwartung und ewig wiederholende Enttäuschung, welche vielleicht in Chopin allein restlos ausklingt. Es gibt zweifellos in Polen Maler, die größer in ihrer Kunst sind als Grottger. Aber es gibt keinen, wie er — dessen Menschentum so absolut als Idealtypus der polnischen Nation gelten kann; und dessen Werk so sehr Essenz dieses Menschentums ist.

Schon sein Leben zeigt die äußere Kontur von Zerrissenheit, Hingebung,

Opfer, ruheloser Wandlung und unerschütterlicher Zielstarrheit, die so sehr den Abdruck gab jener inneren Erschütterung, der die Generation nach 1848 ausgesetzt war. Von da ab bis nach dem Aufstande von 1863 erlebte die polnische Jugend Demütigung, Verfolgung, Untergang. Sah nichts als Blut und Tränen. Hier blieb dem einzelnen die Wahl: verbittert als ein Abschließender sich selbst zu leben, oder aufzuglühen in unendlicher, allumfassender Liebe. Diese Liebe war Grottgers Genie. Durch sie sah er erst heiteren, ausgelassenen Sinnes in früher Jugend die Welt. Von Eltern behütet und geleitet, die Kunst, Natur, Vaterland als Einheit zu empfinden wußten, erhielt der Jüngling durch diese seine Idealität. Und die Neigung zu Glanz, Kultur und Schönheit. Weich und gütig waren die Frühjahre des Knaben, rauh und bitter dann plötzlich die Jugendzeit. Grottger lernte die Armut kennen, die Sorge für die Seinen. Den Hunger. An der Wiener Akademie als Schüler von Meyer, Blaas, Geiger und Rubens verdient er sein Brot. Er ist Illustrator und portraitiert mit feinem, nervösem und geistreichem Strich das Leben der Straße. Er erfaßt die Geste der eleganten Dame im Modisten- oder Schneidersalon; er charakterisiert die Klassendifferenzierung der Fuhrwerke — als den Zeiserlwagen, die Postkutsche, die Equipage, den Viererzug. In diesen flüchtigen Notizen, die so

viel Zeitatmosphäre ausatmen, erinnert Grottger an Guys zeichnerische Dokumente aus der Periode Balzacs. Und schon werden diese Feststellungen des rasselnden, strömenden Tages hie und da durch die Kontur eines Frauenantlitzes unterbrochen. Denn so sehr auch Grottger in seinem Wesen schwankend scheint, weil es keinen im Niveau ungleicheren, veränderlicheren Künstler gab als ihn, so blieb er doch vom ersten bis zum letzten Pinselstrich der Freude treu, Frauenart zu sammeln. Es ist charakteristisch, daß, im Todesschatten schon stehend, seine zwei letzten Werke die warnende Klage — gegen den Krieg — und die Gestalt einer Phryne waren. Leid und Schönheit! Leitmotive seines Schaffens. Als Ritter Toggenburg idealisiert er jedes hübsche Mädchen, jede interessante Frau, die seinen Weg kreuzt. Auch Selbstportraits gibt es — die einen zukunftsfrohen, sich oft leicht ironisierenden, graziösen, immer eleganten Schwärmer verraten. Und doch zeichnet der temperamentstarke Künstler zur selben Zeit wilde Schlachten, Tatarenritte, Kosakenattacken, die noch nach Julius Kossaks Art stürmischen Zornes voll sind.

Dennoch hatte bisher Artur Grottger sich selbst nicht gefunden. Denn er nimmt das Leben als Realist wahr, so wie es sich seinem Auge darbietet. Dieser Realismus aber trägt ihm die Fülle der Anschauung

zu, das Wissen um Form und Wesen der Gestalten, die es ihm bald erlauben sollten, seine nun beginnende transzendentale Periode auf festem Handwerksgrund zu verankern. Als Ende 1858 Grottger in München dem Einflusse Moriz Schwinds unterlag und, innerlich befreit durch dieses Meisters tiefste Volksart, Märchen, Legende, Symbol, Mythos als Rätselgrund des Weltseins zu empfinden begann, da wandelte der leichtbeschwingte Fabulierer sich zu einem Idealisten, der nicht nur Lebensschönheit, sondern auch die Aesthetik der absoluten Körperharmonie als einzigste Form der Mal- und Griffelkunst anerkannte. Die Zeichnung aus dem Jahre 1858 „Des Künstlers Dornenpfad" und das Aquarell „Ein Heldenleben" leiten das eigentliche Lebenswerk Grottgers — das Werk nationaler Erhebung durch das sinnliche Symbol — feierlich ein. Es lag aber in dieses Künstlers allzu empfänglicher Art, daß seine Entwicklung Rückschlägen ausgesetzt war. Und so entsteht in derselben Zeit, da er sein Stil- und Lebensbekenntnis zu fassen begann, eine Reihe der kältesten, äußerlichsten Pilotyaden; entstehen historische Genreszenen in akademisch-klassizistischer Hoftheatermanier. Erst die ununterbrochene Kette der Kriegs- und Aufstandsjahre von 1859 bis 1866 peitschen die Fähigkeiten des Poeten und Malers zur Extase auf. Er wandelt in einem „Tal von

Tränen", und diese feuchtsalzige Atmosphäre scheint seinem Organismus Lebensbedingung zu sein. Denn nun beginnt sein Wachstum, entfaltet sich die Blüte seiner liebenden Seele, die der frühe Tod zu hektischem Glanz aufflammen ließ. Jetzt zeichnet er nicht mehr Abbilder des gleichmütigen Alltags. Die Tragödie der Witwen und Waisen lebt durch seinen Griffel auf. Szenen der Gewalttätigkeit schildern die Entmenschtheit des Krieges. Verzweifelte Frauen wehren die Fortführung ihrer Männer ab. In dunklen Schmieden wachen polnische Legionäre über die hämmernde Hast, die ihre Schwerter weißglüht. Umherirrende Frauen suchen die Wälder ab nach teuren Leichen. Krüppel schleichen entgeistert durch die Straßen. Alle Schmerzen, alle Erlebnisse, die heute wieder unseren Augen den erstaunten Ausdruck geben, der nur einer schwer leidenden Menschheit eigen ist, sind hier beinahe chronologisch aneinandergereiht. Heute rücken uns diese Bilder wieder nahe. Doch wohl nur inhaltlich. Denn ihr Stil lebt noch in der Geste klassizistischer Romantik. Eine Geste, welche auch in jenen Werken stilbestimmend ist, die bis zu diesem Tage als das tiefste Seelengeständnis des Künstlers gelten.

XIII.

Vier Zyklen sind es, die von ungeheurem Erlebnis erzählen. Eine aus der unmittelbaren Wirklichkeit gehobene Reihe von Visionen. Was dem echten Wesen des Malers niemals gestattet ist, ein zeitliches Nacheinander; eine Verquickung von Poesie und Zeichnung; kurz, der nicht rein anschauende, sondern auch schildernde Ausdruck der Vorgänge, das eben bildet die ästhetische Grundlage dieser Zeichen einer Griffelkunst edelster Marke. Es ist Tendenz, es ist Protestkunst, die Grottger hier in die Welt schleudert. Denn die furchtbaren Leiden, die dem polnischen Aufstand von 1863 vorangehen und die der nachfolgenden Kriege wollte er vor Europa aufrollen. Wollte Abscheu entflammen, Mitleid in die Herzen streuen und so der Geschichte Lauf in die Zügel fallen. Was aber den zyklischen Werken Grottgers die Minderwertigkeit der Tendenzbildung nimmt und sie über alle Fährlichkeiten politischer Aktualität trägt, ist das heiße, tiefe persönliche Erlebnis und die Umwandlung in ein unpersönlich Allgemeines. Alles hat der Künstler gelitten. Seine Nächsten sah er im Kampfe gegen die russische Tyrannenschaft fallen, oder sah sie nach Sibirien geschleift. Durch das eigene Elend

erkannte er das Elend seines Vaterlandes.

So entstand zuerst die Bildfolge „Warszawa“ in der gärenden Zeit, die dem Aufstande von 1863 voranging, und in der Gendarmen und Polizei des unter Alexander II. erneuten Nikolaischen Systems freie Hand hatten. Der Bischof Fiałkowski starb damals plötzlich zu Warschau und dieser Tod wurde zu einem nationalen Ereignis. Denn die von Rußland verübten Unterdrückungen des polnischen Bewußtseins richteten sich auch gegen die Kirche und deren Hirten. Ohne Verabredung, ohne Geheimzeichen stand am Tage der Beisetzung das Volk zu Tausenden auf. Sie schritten stumm und finster, als Zug geordnet, der Leiche voran. Grottger hat als eines der pathetischesten Blätter des Zyklus drei Rabbiner gezeichnet, die als Leidtragende des Vaterlandes dem Kondukt entgegengehen. Der fanatische Jude; der prophetische Jude; der philosophische Jude — tief erkannte Typen. Dann ziehen in einem zweiten Blatt drei Männer vorüber, die vereint eine Standarte tragen. Adelsmann, Städter, Bauer. Die drei Stände, die in nationaler Einigkeit Polens Fahne hochhalten. Hier fühlt man die Mahnung, die Weisung eines Führers; eines Künstlers, der von höherer Warte erkennend und wissend, dem Volke Vorbilder seines idealen Aufschwungs zeigen will.

Die Trauer aber, die über „War-

szawa“ gebreitet ist, weicht im folgenden Zyklus einer starren Düsterheit. Denn in „Polonia“ ist die Erinnerung bewahrt an den Aufstand von 1863, den seither die nüchterne Geschichtskritik schwer verurteilt hat. Als kläglich unvorbereiteten, mangelhaft organisierten Erhebungsversuch. Grottger aber hat die „wichtigere Art von Wahrheit erkannt“, die dem Künstler die höhere Gerechtigkeit der Geschichte erfühlen macht. Und hat das tragische Motiv der Hoffnungslosigkeit schon auf dem symbolischen Blatt, das den Zyklus einleitet, entschlossen ertönen lassen. Hoffnungslosigkeit als höchste Energiespannung; Bewußtheit des ungelohnten Opfers; Erkenntnis der Unmöglichkeit des Sieges — dies waren die Gefühle, welche die polnische Jugend erfüllten. Ihre Erhebung stand mit Heines Worten in dem Zeichen „Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege“. Mit ungeheurer Begeisterung wurde hier das nationale Dogma der Polen erfüllt, welches gebietet, daß jede Generation die Pflicht hat, in ihrer Weise den Befreiungstraum in wache Wirklichkeit zu wandeln. Es ist der Heroismus der Resignation, welcher Grottgers Phantasie Flügel leiht. „Umsonst! — Umsonst!“ sprechen die tapferen, die verschlossenen, die trauernden Züge der Männer und Jünglinge, der Frauen und Mädchen, die mit dem stillen Verzicht, ihrer Tat Erfolg zu erleben, ruhig der Idee dienen und ihr erliegen.

Der dritte Zyklus — „Lituania“ — schließt an „Polonia“ an. Auch hier ist Wirklichkeit der Leiden. Nur eingehüllt in eine weiche, Zärtlichkeit atmende Natur. Erst in dem Jahr, welches Grottgers letztes sein sollte, schuf der damals in Paris weilende Künstler seinen vierten Zyklus und nannte ihn: „Krieg“. Hier ist er motivisch über die Grenze nationaler Geschlossenheit hinausgelangt und es faßt der Menschheit ganzer Jammer sein brennendes Herz. Diese verzweifelte Klage und Anklage ist ein Weltbekenntnis; ist die Verdammung des Blutrausches; ist das erschütternde Bekenntnis einer sich loslösenden Seele; ist ein Vermächtnis; ein Gebet.

XIV.

Der Lyriker aber sucht auch Augenblicke der Entspannung. Er findet sie in der Natur und bei den Frauen. Das feucht irrlichternde Waldesinnere (im Zyklus „Lituania"), über welches der Tod, kaum erkennbar, wie ein Nebelschleier sich legt, ist wohl über Schwind nach Polen gelangt. Aber Empfindung und Atmosphäre sind der polnischen Erde entströmt, sind von ihrem Hauch durchatmet. Der schwarze Erdhügel, auf welchem als dunkle Silhouette ein Jüngling mit ruhig verschränkten Armen steht, das Antlitz fest und unbewegt dem weiten düster drohenden Horizont zugewendet, verbindet die Aussage einer symbolisch erhöhten Natur mit dem Seelenzustande der polnischen Jugend. Das sind die kleinen Lieder, die Grottger aus seinen großen Schmerzen schuf. Hier und in seinen Bildnissen ist er malerisch freier, ist er in reinerer Art der Künstler seiner Kunst, als in jenen Zyklen, die mehr Gesänge sind von schmerzlicher Hoheit, denn Körperausdruck und Erleben von Form. Die Fahrt nach Venedig, die Grottger 1864 in Begleitung des Grafen Palffy machte, hat seiner Portraitkunst Wärme und Tiefe gebracht. Durch zahlreiche Kopien nach den alten Meistern dringt er in

die Geheimnisse der Werkstatt. Die vornehme Gesellschaft weiß dies, als er nach Polen zurückkehrt, zu schätzen. Und es entstehen Portraits (unter anderen das sehr interessante Bildnis Lenaus, mit dem Grottger so wesensverwandt ist), charakteristisch, vornehm, wenn auch ohne jene schöpferische Eigenart, die Matejko den Menschen, welchen er malte, förmlich erfinden läßt. Am schönsten sind die Bildnisse in der für Grottger charakteristischen Farbenstimmung eines kalten Gelb und Blau, die er von Mädchen und Frauen malt, welche seine leichtentflammte Phantasie reizen. Unentbehrliche Begleiterinnen seiner frühen heiteren Jugend; seiner später zum Opfer sich kehrenden reifenden Seele; seines hymnusartigen Aufschwunges und seines verflackernden Lebensabschiedes, ziehen sie wie ein holder Frühling mit seinem kurzen Erdentag. Man fühlt ihn verliebt, immer und überall. Immer von neuem sucht er auf einem verschlossenen, oder hingebenden, in einem scheuen oder mutigen Antlitz das Rätsel zu lösen — der Einen für Alle. Corot hat ähnliche Frauenbildnisse gemalt, die größere Kunst noch geben, als das Landschaftswerk, welches seinen Ruhm bedeutet. Passive Frauen. In sich ruhende Geschöpfe, deren Ruhe aber nur ein Anhalten zwischen zwei Affekten ist. Eine Pause, welche eine eben gelöste und eine sich vorbereitende Bewegung trennt. So sind auch Grottgers

Frauen: still sinnend, in sich horchend, aber zu neuem Erleben bereit. Vielleicht bedeutete jede für ihn das schöne Versprechen eines Anfanges; und jede die süße Wehmut eines Endes.

Mit Słowackis Dichtkunst hat Grottger tiefe Zusammenhänge. Die eruptive Art seines Schaffens gab mit Pinsel und Griffel, was der Dichter durch den zum Vers geformten Gedanken. Die Legende nationaler Trauer, ihrer Erhebung, und ewigen Hoffnung. — — —
— — — — — — — —
— — — — — — — —

XV.

Eine Zeit brach zusammen. Das bisher einzig gültige national-politische Problem, welches Polens Kultur und Kunstausdruck beherrschte, trat zurück, und „ideale Forderungen", die sich die Weltbühne erobert hatten, begannen auch für Polen von entscheidender Bedeutung zu sein. Mit M a r x war die soziale Frage zu einer treibenden Energie geworden. Neue Menschen traten auf. Neue Augen erkannten sie und ihre Wesensart. Wenn auch S ł o w a c k i ein Verkünder moderner Dichtkunst genannt werden muß, so bedeutete der Zusammenbruch aller Hoffnungen in Polen der Jahre nach 1863 doch einen Augenblick der Ernüchterung und der geistigen Erschlaffung. So wie aber die große Revolution, den dritten Stand emporhebend, ein Neuland der Seelen, des Rechtes und der wirtschaftlichen Ethik schuf, so drang auch das Licht einer Hoffnung, für welche wieder Menschen um besseres Menschenlos zu kämpfen begannen, in die dunkelnden Geistigkeiten der inhaltsarm gewordenen Gegenwart. Das Heroentum der ersten Dichterperiode, aus welcher der historisch-epische Stil der Malkunst hervorgegangen war, gehörte nun der Vergangenheit an. Und es meldeten sich die

ersten Verkünder eines neuen Glaubens, einer neuen Gleichheit. Marya Konopnicka und Jan Kasprowicz haben, wie Eduard Goldscheider es gesagt, „der großen Revolutionierung des Herzens gegen die Ungerechtigkeit“ in Polen zuerst Ausdruck gegeben. Sie sind die Preiser einer neuen Weltordnung, die für das unerschöpfbare Lied der Liebe einen noch nie gefühlten Rhythmus finden. Wenn sonst im Europa des Industrialismus der Arbeiter als der Held der Zeit, und die Arbeit als das neue tragische Problem ihre Entwicklungsbahn beschritten, so wandte in Polen die soziale Erkenntnis dem Bauernstande sich zu. Den Söhnen und Frohndienern der heimatlichen Erde. Nun führt die Dichtkunst ihre jüngere Schwester, die Malerei, zu dem eigentlichen Quell ihres Seins. Führt sie vom sozialen Elend zu den Menschen, die aus der Erde ihre Kraft ziehen und der Erde ihre Kräfte darbringen, und führt sie durch diese — zur Natur. Zur malerischen Analyse, zur Auseinandersetzung des optischen Bildes, die ein neues Stilprinzip erwecken sollte.

Zwei große französische Künstler leiten in Polen die Auferstehung des Impressionismus ein. Ich sage Auferstehung, weil Impressionismus zu jeder großen Malepoche in einem gegebenen Entwicklungsmoment existiert hat. Es gab holländische Impressionisten (ist nicht Rembrandt ihrer und aller Folgenden

Gipfel?); es gab einen Impressionismus der italienischen Renaissance, der Altdeutschen, der Spanier. Aber so bewußt, so wissenschaftlich klar, so revolutionär und mit kühner Wildheit alte Formen zerstörend wie der Impressionismus, der die Gegenwart anbahnte, war keiner je gewesen. Manet und Millet glaube ich als die für Polens impressionistische Stilentwicklung Maßgebenden nennen zu müssen. Der erstere gab für die rein malerische Note den Stimmton an. Millet aber ist der Ahne jener merkwürdigen Bewegung, welche Ende des XIX. Jahrhunderts die polnischen Künstler ergriff, und die aus Mickiewicz' Wort entstanden: „Es lebt im gemeinen Volke eine unverbrauchte Kraft", sie zum Bauern, der der Erde nahe ist, mächtig zog.

Auch Manet war kein Anfang. Er hatte Delacroix vor sich gehabt, und Daumier und Courbet. Der erste gab der Farbe ihre Kühnheit, wieder das Eigenleben malerischer Emotion; der zweite fand die monumentale Vereinfachung der Linie, und der dritte brachte zum ersten Male seit langer Zeit unverhüllt in der Wiedergabe von Natur sein — „Was ich sehe". Dies waren Manets Befreiungsmomente, und bald entsteht um ihn ein Kreis von Malern, die mutig und voraussetzungsfrei mit ihm das herrliche Abenteuer genießen.

An dieser revolutionären Tat, die einst ein Rembrandt geübt, ein Ru-

bens, ein Tizian: das Recht, die lebendige Stunde festzuhalten, nahm, in engster Gemeinschaft mit Manet arbeitend, auch Józef Chełmoński (1850 bis 1914) teil. Er lebte lange in Paris und wurde, was das Metier betrifft, Franzose pur sang. Das heißt, Chełmoński war, wie es eben der Durchbruch des Impressionismus mit sich brachte, in erster Linie Maler, in zweiter Linie erst polnischer Patriot. Auch er kämpfte in seiner Jugend einen Befreiungskampf, aber dieser galt seiner Kunst. Emile Zola hat als Kunstkritiker des „Evenement" (des späteren „Figaro") sich den jungen Stürmern zur Seite gestellt. Und das Erlebnis dieser starken, kühnen Zeit, die durch Chełmońskis Werk auch in Polen der Malkunst die Erkenntnis ihrer wahren Mission brachte, ist charakteristisch in jenem berühmten Artikel gefaßt, der Zolas Entlassung als Kritiker zur Folge hatte. Es ist interessant, heute diesen Artikel wieder zu lesen, der zum Schluß in einer allegorischen Wendung prophetisch ausklingt. Zola sagt: „So kam es, daß ein Trupp von Straßenjungen eines Tages Edouard Manet traf und den Auflauf verursachte, der mich aufhielt, während ich neugierig und uninteressiert vorbeischritt. Ich nahm das Protokoll auf, so gut oder so schlecht ich es konnte; ich gab den Straßenbuben unrecht, den Künstler aber versuchte ich aus ihren Händen zu reißen und an einen sicheren Ort zu lei-

ten. Es standen Polizisten da — Verzeihung: Kunstkritiker —, sie versicherten mir, daß dieser Mensch gesteinigt würde, weil er den Tempel des Schönen befleckte. Ich erwiderte ihnen, daß nach meiner Meinung die Plätze bereits vorbestimmt wären, an denen in Zukunft im Louvre „Olympia“ und das „Frühstück im Grase“ hängen würden. Wir verständigten uns nicht, und ich zog mich zurück, denn die Straßenjungen begannen mich jetzt mit wilden Blicken zu betrachten.“

So war die Zeit, aus welcher Józef Chełmoński als Anführer der modernen polnischen Malkunst hervorging.

XVI.

Entscheidend für Józef Chełmońskis Entwicklung, die ihn zum Führer der modernen Malkunst Polens reifen ließ, ist, daß er in seiner ersten Periode, geleitet durch einen eminenten, durch und durch nationalen Künstler, die Tradition volklichen Kunstempfindens und die Atmosphäre vaterländischer Natur fest und tief in sich aufnahm. Daher die überwältigende Macht des neuen Dogmas, welches Manet und sein Kreis verkündeten, den jungen Künstler, als er lange Jahre in Paris weilte, wohl in die Bahnen des Impressionismus riß, aber nur eines vermochte: dem polnischen Maler die starke Geistigkeit und Virtuosität aller Ausdrucksmittel der französischen Schule zu geben. So daß in seiner dritten und stärksten Schaffenszeit in Józef Chełmoński, nachdem er in sein Vaterland zurückgekehrt war, die Synthese sich vollzog, welche aus ihm den nationalen Künstler und internationalen Könner schuf.

Der Meister aber, welchem er die unvergeßlichen Eindrücke seiner Lehrjahre verdankt, ist Wojciech Gerson (1831 bis 1901). Chełmoński selbst nennt ihn in einem kurzen Erinnerungsblatt einen Vorläufer anbrechender Neuerkenntnis

der Natur, dessen Schaffen in den Jahren von 1850 dem absoluten Unverständnis begegnete. Die Wahrheit, mit welcher er schon das Spiel des Lichtes und die Schattierungen der Atmosphäre notierte, waren eben jeder Konvention zuwiderlaufend. Wenige wußten, wie er, den Charakter der Bäume wiederzugeben, deren Formen er in zahllosen Studien auseinandersetzte. Die zeichnerische Qualität aber stand dem Künstler höher als alles. Griechische Kunst und Leonardo da Vincis Werk schienen ihm an Reinheit der Linie die Vollkommenheit. Und solche Reinheit der Formerfassung übertrug Gerson auf Chełmoński. In so unakademischer, freier Art, daß der dankbare Schüler diese Worte von seinem Lehrer sagt: „Immer aber zeigte er uns die Natur als einzig schöpferisches Material. Er pries die alten Meister, ließ uns aber ihre Art nicht nachahmen; sondern, wie sie es einst getan — die Natur direkt studieren."

Als einen von jeder Tendenz oder Symbolik freien Künstler möchte man Chełmoński charakterisieren. Wie einst für Piótr Michałowski, mit dem er Züge geistiger Verwandtschaft aufweist, ist das Leben des Landedelmannes die Sphäre seiner malerischen Erfahrung. Er selbst fühlt sich als ein Teil der Natur, die er nicht als Beobachter schildert, sondern die er erlebt. Er ist Pantheist, wie Michałowski es war. Aber zwischen

dem abrupten, dilettierenden Wesen dieses seines Vorfahren und seinem eigenen, künstlerisch vertieften Sein liegt eine neue Welt. Der Idealismus Matejkos und Grottgers, der extatische Zug der Słowackischen Poesie waren auch für jene polnischen Künstler unauslöschliche Erinnerungen, die man als Realisten bezeichnen muß. Und wenn die Motive, die sie wählten, fern aller historischen oder poetischen Einkleidungen sich hielten; wenn sie auch, einen Ausspruch Oskar Wildes vorwegnehmend, bekannten: „Die Kunst drückt niemals etwas anderes aus, als sich selbst," so ist doch dies voraussetzungslose, rein optische Erlebnis, welches der Naturalismus und Impressionismus verlangten, niemals in Polen heimisch geworden. Die Künstler kommen von ihrem Geschick nicht los. Sie sind immer und stets irgendwie historisch und symbolisch — auch wenn sie noch so frei sich wähnen von jeder ideellen Absicht. Und so ist auch Józef Chełmoński eigentlich ein Visionär. Alles, was er malt, ist volklich geheiligter Erde entsprossen. Alles wandelt sich seinem, die Erscheinung adlerscharf erfassenden Auge zu stürmischem Empfinden. Und wenn er auch die Toten nicht weckt; und wenn er auch den Baum, die Blume, das Tier, den Himmel und die Menschen ohne jede allegorisierende Wendung als reines Erleben von Form und Farbe wiedergibt, so schwingt doch die Stimmung immer

mit, die Wacław Szymanowski „Une grande poussée de tristesse“ nennt. Niemand in Polen und auch selten im übrigen Kunsteuropa hat so hinreißende Bewegungsmomente, so unendlich viel Wahrheit mit so viel Seele verbunden, wie dieser Künstler, dessen Werk, mit wenigen Ausnahmen, dem Natur- und Volksleben entnommen ist. Das Gras erzittert, und dieser Rhythmus ist stark und einig mit dem leise schauernden Wind. Der Sturm eines Herbstabends quält den sich windenden Bäumen wilde Kontorsionen ab. Blumen vibrieren an ihren Stengeln heiß der Sonne zu. Und Abendstimmungen in der lauten Stille nachtanschleichender Zeit sind so bewegter Heimlichkeiten voll, wie das flüsternde Spiel des Sommernachtstraumes. Bewegung! Das Element, aus welchem jeder Ausdruck eines Willens, eines Erlebens wird, stellt Chełmoński eben über jedes andere Malproblem. Deshalb sind die oft von ihm in allen Variationen wiederholten, ungestüm dahinsausenden Pferdegespanne so charakteristische Aussagen eines Meisters, der im Weltbilde immer vor allem die treibende Energie des „e pur si move“ sinnlich erfühlen lassen will. Bösen, blutunterlaufenen Blickes, mit fliegenden Mähnen, hochgeworfenen Hufen, schnaubenden Nüstern, rasen furienhaft, vom Lenker kaum gezügelt, die tobenden Rosse auf den Bildbeschauer zu. Und man

fühlt sich mitgerissen von der Kraft dieser Dynamik.

In einem Frühwerk Chełmońskis, in dem „Gebet vor der Schlacht“ trotz des kalten Tones, der dem Bilde noch Härte gibt, strömt die Ergriffenheit der Betenden durch ihre Körper. Und in einem der späteren Werke des Meisters sind es wieder Betende, die in leidenschaftlicher Hingabe sich in der Kirche vor dem Allerheiligsten prosternieren. Wollte man in der reichen Vielart von Chełmońskis Schöpfertum die charakteristische malerische Eigenschaft hervorsuchen, so müßte man sie „Vehemenz“ nennen. Im Verlaufe dieser langen, gesegneten Künstlerentwicklung wurde die anfangs nur vehemente Kontur der Form durch eine immer stärkere Durchflutung der sinnlichen Darstellung, auch heißer und sonorer Farbe voll. Ludwig Hevesi hat vor den Gemälden Chełmońskis, die er trotz ihrer in Frankreich erworbenen Technik als tiefen Ausdruck polnischer Malkunst empfand, in seiner geistreichen Art gesagt: „Er arbeitet etwa pariserisch, wie er mit ausländischen Präzisionswaffen den heimatlichen Herd verteidigen würde.“ — — — — — — — —

XVII.

Wenn aber Chełmoński ein Naturalist war, dessen mystische Empfindungen einfach durch die Beseelung der von ihm dargestellten Materie sprachen; durch die Intensität, mit welcher die malerische Vision den geheimen Vorgang organischer Bewegungsimpulse offenbarte, so fand sein Zeitgenosse Jacek Malczewski (geboren 1855) als Erster in Polen einen Ausgleich, der naturalistische Treue und symbolische Vision als Bildeinheit zu geben wußte. Die Kräfte der Erde, die Seele der Dinge und die dunklen, von Menschen uneingestandenen Mächte scheuer Gedanken verlebendigt Jacek Malczewski. Er stellt die Natur dar, und belebt sie mit Erscheinungen, die ihr Wesen vermenschlichen oder vielmehr vergeistigen. Er stellt den Menschen dar und projiziert um sein Bildnis die in ihm ruhenden Begierden und Träume in allegorisch-sinnlicher Verkörperung. Wie Böcklin Welt und Dasein der Gegenwart von Centauren, Nixen, Satyren und Meergöttern umspielen ließ, weil sie ihn als lebendige Naturkräfte umschwebten, so hat auch Malczewski seine Malkunst auf die Einkleidung der Elemente oder des treibenden Willens in Gestalten der Phantasie eingestellt. Aber zwischen

dem deutschen Meister, der, in Italien lebend, dem Kultus der italienischen Natur so weit sich hingab, daß er auch nur jene Geister rief, welche dem Boden der Antike entschweben, und dem polnischen Mystiker liegt ein unüberbrückbares Gebiet, welches — Vaterland heißt. Jacek Malczewski versteht unter Scholle — nur Heimat. Er kennt nur die Sonne, die über Polens Wälder, Sümpfe, über seine Felder und Dörfer leuchtet. Und deshalb erlebt er auch eindringlich die großen und die kleinen Geister der Natur nur innerhalb ihrer nationalen Grenzen als nationale Phantasiegestalten. Der Satyr, welcher vor dem kleinen Hirten steht und ihm die Flöte bläst, gehört zu diesem heimischen Bauernhof, gehört zu dem polnischen Hirten — ist Geist von dessen Fleisch. Der neckende gehörnte Waldgott, welcher mit ungeduldiger Laune in das nachdenklich-stille trauernde Greisenantlitz blickt — spricht von Hoffnungen und Verzweiflung, die nur diese beiden aus ihrer Erde geschöpft. Und der wie Homer blind tastende extatische Greis, der über wogendes Kornfeld schreitet, geht wie ein Segnender über die Heimat-Erde.

Nicht als realistischer Mystiker aber, sondern als Realist begann Jacek Malczewski sein Lebenswerk. Er ist der furchtbare Ankläger, dessen berühmt gewordene „Etappen“ das Los der nach Sibirien verschickten Studentenjugend schildern. Blutige, grimmige, zor-

nige Bilder, in welchen sich bereits der Psychologe verrät. Der unerbittliche Menschenerkenner und moderne Analytiker, dessen Portraits später beinahe die Starrheit gemeißelter Masken annahmen. Jener rätselhaft lebendigen und doch stummen Masken, die Wissen und Verneinung in sich schließen. Wie weit ist diese instinktive, zügellos eigenartige, oft dunkle Phantastik von der noch auf Konvention beruhenden Idealität der Grottgerschen Symbolik schon entfernt. Hier kündet bei Malczewski die moderne subjektive Richtung der Dicht- und Malkunst mit all ihrer Verworrenheit und ihrem tragischen Ringen nach Selbsterkenntnis sich in seltsamen Werken seltener Art an. Nicht immer gelingt es dem Künstler, die Klippen der gedanklich-literarischen Allegorie zu vermeiden. Doch in den charakteristischen Höhenpunkten seines Schaffens strömen Malczewskis malerische Qualitäten unangekränkelt von des Gedankens Blässe dahin. Hier erleben seine sinnliche und geistige Dämonie — ihre Einigung.

XVIII.

Es ist merkwürdig, daß trotz Matejkos ungeheurer Volkstümlichkeit und trotz der geradezu anbetenden Bewunderung, die er auch als Lehrer genoß, sein Stil mit ihm erlosch. Er fand wohl Nachbeter, aber bis zu Wyspiański keinen Nachfolger im Sinne frei erfühlter Tradition. Grottgers künstlerisches Vermächtnis hingegen wirkte unmittelbar lebendig fort, und so wie Malczewski, trotz seiner neuen Ausdrucksweise, als Mystiker und Idealist von Grottger stammt, so muß auch das Werk des edlen poetischen Pruszkowski (1846 bis 1896) von ihm abgeleitet werden. Sein „Sibirien trägt den Stempel mächtiger Erschütterung. Später aber wandelt sich die Liebe und der Schmerz in eine Sehnsucht nach Unwirklichkeit. Und er flieht zum Märchen. Das Tryptichon „Die verzauberte Geige“ ist solch ein Feen- und Elfenspuk, dessen Symbolik auf die Umwandlung einer erst von fern sich kündenden Stilentwicklung deutet. Pruszkowski führt das dekorative Element in die Malerei ein. Seine „Vision“, der aus tausend Farbenflecken zusammengeballte Zug menschlicher Schatten, die mit Christus wie eine schil-

lernde Wolke über den tiefblauen See ziehen, gehört schon dem modernen Empfinden für die Probleme der farbigen Flächenwirkung an. Ihm verwandt geht auch Wyczółkowski (1852) durch Anfänge eines tiefen Naturrealismus zu einer diese Natur erhöhenden dekorativen Zusammenfassung über. — — — — — — — — — — — — — — —

Noch manchen Vorläufer oder Einleiter einer Periode sollte ich erwähnen, die eigentlich entscheidend bleiben wird für jede weitere Entwicklung nationalpolnischer Malkunst. Doch hier kann nur an Marksteinen der Weg und das Ziel abgemessen werden. Schon beginnt die Unruhe einer um subjektive Freiheit des Ausdruckes kämpfenden Sehnsucht, alle Formen der Dichtkunst und der bildenden Künste zu durchdringen. Der „Weihefrühling" einer Kunsterhebung beginnt sein Keimen. Die Persönlichkeit wieder gebietend dem Publikum gegenüberzustellen; Individualitäten zu stärken, im Verharren zu stützen; die Kunst als Einheit wieder herzustellen, und aus Spezialitäten der Staffelei — allgemein Menschliches fassende, dem Leben dienende Künstler zu bilden; endlich — den Bildermarkt auf ein künstlerisches Niveau zu bringen und die ideelle Würde des Schaffenden zu schützen — dies war das starke, kühne Programm der in dem Jahrzehnt 1890 aufblühenden „Sezessionen".

XIX.

Die Bewegung der Geister, welche für die bildenden Künste die „Sezessionen" schufen, war ein mächtiger Kulturvorstoß von nicht nur ästhetischer, sondern auch von ethischer Bedeutung. Die Moral, die Sittlichkeit einer Weltanschauung, die statt des herrschenden Kultus des Scheines, der Imitation, der historisch-akademischen Offiziösität es versuchen wollte, „der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit" wiederzuerobern, hatte eine Minderheit von Elitemenschen geschaffen, deren Macht wohl nicht unmittelbar sich als Gebot äußern konnte (es bis heute nicht kann); die aber Vorbereiter bleiben; die Pioniere sind einer besseren, reineren, würdigeren Ausdruckskultur. Der erste Schritt war gelungen. Der Künstler war frei geworden. Das Publikum mußte lernen, unumwunden Persönliches wieder zu ertragen; weit vorausgreifende kühne künstlerische Versuche wenigstens zu respektieren; und auch die Kritik mußte die Erfahrung machen, daß die ihr geläufige kunstakademische, daher unlebendige Vermittlungsart, dem schöpferischen Erleben der neuen Stilbildungen nicht anzupassen sei. Das Erraten allgemeiner Zusammenhänge von Entwicklungsmomenten, die dem Kultur- und Kunstempfinden ganz

Europas charakteristische Einheitlichkeit gaben, wurde Aufgabe einer nachschaffenden und nicht lehrhaften Kritik. Die polnischen Künstler, deren Tradition es ist, immer mit dem Stilerlebnis in Frankreich in engem Kontakt zu stehen, gehörten zu den mutigsten, enthusiastischesten Bekennern der neuen Verkündigung. Wenn sie aber die wiedergewonnene Wahrheit, die Unmittelbarkeit des Sehens und deren malerische Wiedergabe durch die rein persönliche Qualität eines Temperaments von den Franzosen nahmen, so gingen sie später, solche Grundzüge einer beginnenden Evolution ausgestaltend, als Empfinder des „Gesamtkunstwerkes" den einstigen Führern weit voraus. Die Durchdringung des Ideals (auf Grund malerisch unmittelbarer echter Naturerkenntnis zur Materialechtheit alles Kunstschaffens wiederzugelangen) — wies die polnische Kunst, gleiche Wege zu ziehen, wie es die Jung-Oesterreicher unter Gustav Klimts Führung getan. Die Maler wurden zu Werkstättenmenschen. Sie gelangten zur Struktur, wußten sich wieder eins mit den Rhythmen der Baukunst und erfüllten das große Gesetz der bildenden Künste: deren dekorative Funktion. So weitete sich der Staffeleikünstler des endenden XIX. Jahrhunderts zu dem zusammenfassenden, in gewollter Demut einem Gesamtstil dienenden Empfinder und Schmücker des Raumes — und der Fläche.

Die Persönlichkeit allein ist aber im letzten Grunde der Geschehnisse entscheidend für das Ereignis. Sei es historischer, wissenschaftlicher oder künstlerischer Art. Und so gewinnt auch in Polen die Bewegung, die einem Gesamtkunstwerk idealer Lebenserhöhung dient, eine weit vollkomenere, geschlossenere Gestalt als in den meisten Ländern — durch die große Erscheinung Wyspiańskis — dem Dichter-Maler, dessen Genie für einen kurzen Augenblick einer Synthese aller Künste Wirklichkeit gab.

Doch bevor wir hier näher den seltenen Mann charakterisieren wollen, muß man die Atmosphäre, in der er werden konnte, analysieren. Krakau, die alte Wawelstadt, ist der Sitz der intellektuellen Erhebung des polnischen Volkes. Und als eine moderne, den Zeitströmungen vorangehende junge Künstlergeneration dort den Verein „Sztuka“ gründete, da wurde er bald auch der Brennpunkt aller kulturbildenden Kräfte. Nicht alle Künstler, die diesem Verbande angehörten (und angehören),*) leben in Krakau. Da und dort auf russischem, auf deutschem Boden verstreut, standen sie trotzdem in innigem Kontakt, sich gegenseitig fördernd, ermutigend, und jeder in seinem Kreise mit starrer, zäher Festigkeit an dem Werden einer einheitlichen polnischen Kultur ar-

*) Die Schilderung dieser Entwicklung entspricht der Zeit bis zu Wyspiańskis Tode.

beitend. Was dieser geistigen Erhebung ihren besonderen Charakter gab, war die tiefe Empfindung, welche Denker und Künstler zu dem Volke zog. Das intellektuelle Jung-Polen fand in den unverbrauchten Kräften der Einfachen, Primitiven eine Wahrheit und Würde, von welcher sie gegen einen sich einschleichenden dekadenten Skeptizismus eine starke Reaktion erhoffte. Erneuerung, Wiedergeburt durch die naive, der Erde noch nahen bäuerlichen Jungfrau schwebte dieser Geistesaristokratie vor. Und es begann jene merkwürdige Aera der Vereinigungen von jungen polnischen Künstlern mit Mädchen aus den Dörfern. Der Maler Tetmajer vermählte sich mit einer Bäuerin; der Dichter Rydel folgte seinem Beispiel, und diese Ereignisse gaben den Anstoß zu Wyspiańskis größter Dichtung: „Die Hochzeit". Aber auch unmittelbar wurde durch das nun intensivere Einleben in die, uralte Traditionen forterbenden Haus- und Heimindustrien, der polnischen Kunst eine tiefere nationale Färbung gewonnen. Die Echtheit poetischer Naturempfindung; eine unfehlbare Sicherheit der Stilisierung; die unbewußt symbolisierende Weise von Stimmungen und Erlebnissen, die Urahne und Enkel in gleicher Weise erlitten, geben den polnischen Bauernkünsten den Reiz bildnerischer Einfalt. Die Holzarchitekturen von Zakopane, die Kilims, die Majoliken, die von Hirten gewebten

Homespuns, die pelzgefütterten Loden oder Lederjacken — sie alle tragen das gleiche Zeichen einer altehrwürdigen, den Gesetzen des Materials instinktiv gehorchenden Phantasie und die Harmonie einer schier unerschöpflichen, immer neuerlebten Farbenpracht in sich. Daran wollten die Revolutionäre der Kunst die Fäden einer rein polnischen Kulturbildung knüpfen. Und wirklich fanden sie hier Laute, fanden Linien von selten bewahrter reiner Farben- und Schmuckfreude. Der bisher allzu poetisch-gedankliche Charakter der polnischen Malkunst erhielt nun durch diese neuentdeckte Quelle volklicher Sinnlichkeit den notwendigen Ausgleich.

XX.

So stand die „Sztuka“ im Lager einer nationalen Renaissance, die im Volk ihre Kraft schöpft. Und das seltene, das merkwürdige Moment in dieser ersten Zeit der „Sztuka“ war, daß Krakaus Kulturleben von einer Minorität seinen Charakter erhielt. Adel und Bourgeoisie waren auch da zum großen Teile der Zeitentwicklung gegenüber reaktionär gesinnt. Aber nichts von alledem geschah, was diese Mehrheit begriff und forderte, sondern nur, was die Wenigen erstrebten und erzwangen. Die Majorität wurde niedergerungen von einem Häuflein starker, schöpferischer Idealisten, von den Besten der Nation. Sie bemächtigten sich aller Fragen geistiger und gefühlsmäßiger Kultur. Der große Kampf um die Wiederherstellung des Wawel, um die Restaurierung der Kathedrale von Plock wurde von ihnen ausgeführt. Die dichterische Kraft der Vision, welche, seit Mickiewicz, nicht mehr in gleichem Glanz aufleuchtete, wurde von ihnen entflammt; die dramatische Wiedergeburt des Theaters geschah unter ihrem unmittelbaren Einfluß. Bühnenkünstlerische Versuche, die von der „Sztuka“ gemacht wurden, stehen dem Werk Mahler-Roller und Rein-

hardts Werk nicht nach. Die jungen Künstler setzten es durch, daß der Direktor nur sechs Tage der Woche seiner Kasse und dem Publikum zu gefallen spielen durfte. Einmal wöchentlich aber mußte er den Abend einem neuen der vorgeschrittensten Zeitliteratur oder sonst einer schwer und selten aufführbaren Dichtung widmen. Da hat Wyspiański, dessen dramaturgisches Genie auf der Höhe seines Künstlertums stand, in beklemmende, geisterhafte Visionen Mickiewicz' Poem „Dziady" („Die Ahnen") aufgelöst; da auf dieser Bühne wurden immer von neuem Versuche, Probleme, Umwertungen mit dem ganzen rücksichtslosen Hochmut künstlerischer Ueberzeugung gewagt. Und das Merkwürdige geschieht: Der Direktor folgt, es folgt das Publikum. Für eine kurze Spanne Zeit, die aber genügt, um der Zukunft vorzubauen, gelangt der Wille der Geistigkeit und des künstlerischen, absolutistischen Diktats zur Macht.

Dies ist die Lebensatmosphäre, in welcher Wyspiański und die „Sztuka" erblühten. Doch dieser ideellen Erklärung der merkwürdigen Erscheinung, daß eine Kunstminorität auch kunstpolitisch die herrschende Partei ist, muß eine reale, sehr entscheidende Tatsache angefügt werden. Im Jahre 1895 wurde Juliusz Fałat (geboren 1853) zum Direktor der Akademie der schönen Künste in Krakau ernannt. Er war einer der

ersten polnischen Impressionisten, der ganz einfach die Natur herunterzumalen suchte, wie der Augenblick sie färbt und wie in diesem Augenblick sein Auge sie erfaßt. Kein Gleichnis, keine Vision, keine Märchen oder Legendenreminiszenzen umspielten seine Werke. Aber es gibt wenige, die eine Naturvertrautheit besitzen, wie dieser Künstler, der, in seiner frühen Jugend zum Geometer bestimmt, gewohnt war, in Wald und Feld zu leben. Und der als leidenschaftlicher Jäger es gelernt hatte, nicht nur das Wild, sondern auch die Natur anzuschleichen. Seiner raschen, scharfen, ganz nur auf Fleckwirkung abzielenden Darstellung der Motive, die er auf seinen Wanderungen sammelte, paßte die Aquarelltechnik besser sich an, als die umständliche Hantierung mit Oelfarben. Falat brachte die Leuchtkraft und die Abwertungen seiner Wasserfarben zu stärkster Wirkung. Eigentlich hat er alles durch sich selbst gelernt. Dadurch, daß der viven Anschauung seines Auges auch ein Geist zur Seite stand, dessen bewegliche Empfänglichkeit leicht über jede hemmende Konvention hinwegging. So zog es ihn nach kurzer Lehrzeit in München (bei dem Kupferstecher Raabe, 1879 bis 1880) in die Weite. Er bereiste Italien, Spanien, und endlich im Jahre 1884 entschloß er sich, eine Weltreise zu machen. Er sah aller Länder Himmel, wußte die Laute ihrer Nächte und ihrer

Tage Färbung. Als er aber nach Krakau zurückkehrte, zeigte es sich, daß alle Erfahrung und alles Wissen ihn, den Maler, nur noch inniger der Erkenntnis des Heimatszaubers näher gebracht hatte; daß jedoch der Mensch aus vielen klugen, feinen Beobachtungen zu einer seltenen Freiheit der Weltanschauung gelangt war. Er hatte gelernt, das Kommende als das schöpferische Entwicklungsprinzip der sich ablösenden Kunstbildungen zu betrachten.

So war Fałat der vom Schicksal vorbestimmte Mann, dessen Wille dem neuen polnischen Kulturvorstoß die Bahn frei machte. Und war der Erste, der in Europa es gewagt hat, die Reaktion aus der sichersten Feste ihres Besitzes, aus der offiziellen Kunstakademie, zu verjagen. Was Berlin und München erst vor wenigen Jahren erreichten, und in Paris wie in Wien niemals erreichbar sein wird — das hat Juliusz Fałat schon im Jahre 1897 der polnischen Kunst errungen. Damals war die Bewegung der „Sezessionen" jung, und jünger noch waren in Polen die Talente, welche, ganz aus den Bahnen konservativer Schulung weichend, Individualitäts- und Persönlichkeitsrecht auf den Schild hoben. Trotzdem zögerte der neue Direktor nicht, die Verjüngung der Akademie mit diesen Zukunftsmännern zu wagen. Er pensionierte die Alten. Er berief Wyspiański, berief Mehoffer, Stanisławski und noch andere.

Setzte sie ins Herz des offiziellen staatlichen Institutes. Und erreichte dadurch, daß sie mit einemmal in den Augen des Publikums salonfähig wurden. Das Wort „Akademie" verhüllte alle Schrecken. Und den jungen Professoren wurde nun zuteil, was sonst nur den erprobten ausgedienten Kunstbeamten. Man überlieferte ihnen zum Schmuck Kirchen, Schlösser, ja Amtsgebäude. Ich erinnere mich in der Ausstellung, die die „Sztuka" 1908 im „Hagenbund" zeigte, an folgende Katalognummern:

Nr. 91. Josef Mehoffer: Unterjochung der Elemente; dekoratives Panneau für den Sitzungssaal der Handels- und Gewerbekammer in Krakau.

Nr. 99. Entwurf für ein Glasfenster der Kathedrale in Krakau.

Nr. 100. Entwurf für die Ausmalung der armenischen Kathedrale in Lemberg.

Nr. 272. Stanisław Wyspiański. Das System des Kopernikus. Entwurf zur dekorativen Ausgestaltung des Aerztehauses in Krakau.

Nr. 275. Die heilige Salomea. Glasfenster für die Franziskanerkirche.

Nr. 273—294. Panneaus zur dekorativen Ausgestaltung der Franziskanerkirche in Krakau.

So ging es weiter. Auftrag um Auftrag im größten Stil. Nicht ohne Kampf, nicht ohne schmerzliche Enttäuschungen waren auch diese Erfolge errungen worden. Einzelne als Mäzene der polnischen Künste mächtige Männer hatten, ebensowie in anderen Ländern, versucht, den anströ-

menden Wandlungen Barrikaden der falschen Tradition zu bauen. Aber es dauerte nicht lange, und auch sie begannen vor dem ernsten, hohen Streben der neuen Generation sich zu beugen. Dieser künstlerische Durchbruch, der Staat, Kirche und gesellschaftliche Kreise mitriß, spielte sich nur sieben Eisenbahnstunden von Wien ab. Von Wien, der Stadt der Kunstskandale und der Proteste, die, immer von Gehässigkeit gestiftet, aufflammten, wenn nur im geringsten Maße in ängstlichster Weise Werke der Zeitkunst Berücksichtigung der leitenden Kreise fanden. Die Stadt, die bis heute für einen Meister, den die Welt ehrt, keinen Raum fand; für den der Staat keinen monumentalen Auftrag bereit hat; und der nicht, wie es das Glück der Akademie gewesen wäre, als Bahnweiser an ihre Spitze berufen wurde; die Stadt, in der ein Gustav Klimt auf der edlen Höhe stolzer Vereinsamung für den Ruhm der österreichischen Kunstgeschichte seine Meisterwerke schafft.

Nicht die Einigkeit einer Stilerhebung gab aber dem Zusammenschluß jung-polnischer Maler die Prägung. Im Gegenteil. Die Freiheit in der Differenzierung der malerischen Ausdrucksart ging oft weit über die von dem Impressionismus gezogene Grenze hinaus. Diese Einigung vollzog sich durch die Gleichstimmigkeit neuer Kulturideale, die dem polnischen Volk Kraft zu neuem Aufflug bringen sollten. So war die Schar begeisterter Künstler, als

deren Mittelpunkt Wyspiański anzusehen ist, interessant durch Verschiedenheit, und stark durch Gleichheit. Der Begriff „vaterländisch“ ist jedoch in dieser Entwicklungsperiode der dominierende Einschlag, ist der Untergrund aller geistigen Regsamkeiten und sinnlichen Visionen. Darauf baut das Werk des Malers immer erst sich auf. Die modernen polnischen Maler sind keine Symboliker im Sinne der einstigen französischen mystischen Rose-Croix-Gruppe. Sie sind eher Realisten — einer erträumten Gegenwart. Sie suchen sich meist Heimmotive — die Natur, die Bauern, das Dorf, die Blumen, die Dinge des Daseins. Aber im Unterbewußtsein des Künstlers schwingt bei der Darstellung dieses Motivs doch unausgesetzt das Empfinden mit: „Vaterland — verlorenes — wiedererringbares!“ Diese Mollstimmung, sei es in lyrischer oder tragischer Färbung, durchzieht beinahe ausnahmslos die Werke von Stanisławski, Axentowicz, Weiß, Dębicki, Podkowiński, Ruszczyc, Slewiński, Pankiewicz, Frycz, Wyczółkowski und noch mancher anderer. Wyspiański aber und Mehoffer sind im monumental dekorativen Sinn die Fortsetzer der großen Tradition, die Matejko schuf. —

— — — — — — — —

— — — — — — — —

XXI.

Jan Stanisławski (1860 bis 1908) hat niemals anderes angestrebt, als zarte, wehmütige, jauchzende, oder friedliche Stimmungen der Natur, aphoristisch in Bildlein festzuhalten, die kaum das Maß einer kleinen Skizze übersteigen. Und doch war er mit Wyspiański die Seele der Vereinigung. Puvis de Chavanne hat einmal gesagt, die richtige Aufgabe der Malerei sei, die Wände zu beleben. Daneben sollte man höchstens noch Bilder malen, die nicht größer wie die Fläche einer Hand wären. Diese Extreme der Malkunst charakterisieren die beiden Führer der „Sztuka", und so gegensätzlich diese zwei Persönlichkeiten sich in ihrer Kunstart darstellen, so innig verquickt war ihr ideelles Wirken innerhalb der Vereinigung.

In der Ukraine geboren, hat Stanisławski durch seine von leidenschaftlicher Zärtlichkeit erfüllten Miniaturausgaben einer großen Naturerfassung, die entzückenden Augenblicksbilder tiefster lyrischer Empfindung geschaffen. Er hat der polnischen Landschaft den rhapsodischen Rhythmus Chopinscher Musik geliehen. Und in ihr einen absoluten Typus festgestellt. Mit einem Mondstrahl, ein

wenig Blumen, einem Quentchen Wald, einem Stückchen Wiese schmiedet er wundervolle Verse; Reime, die ins Herz treffen, wie jene alten Lieder, welche das Volk singt, wenn die Weiber spinnen.

Neben ihm steht Ferdynand Ruszczyc. Auch er empfindet die Natur als Motiv seelischer Durchdringung. Sie ist ihm ein Thema für Variationen, die er bald dramatisch, bald symbolisch färbt. Jeder Pulsschlag, jeder Atemzug wandelt sich ihm aber zu Farbe und Linie, so stark, so unbedingt empfindet er bildlich. Er ist ein Kolorist in Braun — Violett — Weiß — Schwarz und Grün. Er schafft Akkorde, die ganz nur ihm, nur der seltenen Delikatesse seiner Palette, angehören. Seine „Mutter Erde" — mächtige, vom Pfluge aufgerissene Aecker, beschirmt von einem noch mächtigeren wolkenschweren Himmel — ist wohl eines der populärsten Bilder polnischer Malkunst. Aber auch Blicke anderer Heimart hält der Künstler fest. Er, der so dramatisch bewegt Polens Scholle zu verklären weiß, zeigt uns den Zauber stiller Heimatstunden. Aus seinem uralten, in der Nähe Warschaus gelegenen Landschlößchen malt er Stuben mit dem Atem der Dinge darin, die vermenschlicht sind. Oder das Landhaus selbst, in der so charakteristisch polnischen Klassizität des frühen Empire, umhüllt vom rötlichen Schmuck des Weinlaubes; und auch seltsame Stilleben darin, aus einer bleichen Mauer und einer weißen Türe gewoben.

Alles unendlich vornehm, und mit malerischem Entzücken gesehen.

Kolorist wie Ruszczyc ist Władysław Slewiński. Freund und Genosse Gauguins, war die Richtung seines Schaffens von diesem Erlebnis bestimmt. Das ornamentale Empfinden der Linie und der Ton seiner Farbenharmonie, die er symbolisch sprechen läßt. In seinen Blumenstücken gibt es diabolische und keusche Blüten, die Blasphemie oder Reinheit auszudrücken vermögen durch die Intensität ihres Wesens. Auch Pankiewicz ist ein vorzüglicher Maler in Stilleben, die er aus dem Blau von China virtuos weckt, und ein innig die Menschen erkennender Portraitist. Axentowicz, der zu Beginn virtuose Pastellist schöner Frauen schafft später interessante bewegte Szenen aus dem Volksleben; W. Weiß hält die lebhaften, naiven und schon schwärmerischen kleinen polnischen Mädchen in all ihrer Rassigkeit fest; Wyczółkowski, Dębinski, Frycz, Wlastimil Hofmann, Jarocki, Kamocki wären noch näher zu charakterisieren, wenn der Raum es gestatten würde. Alle diese Künstler umfassen den großen Komplex der modernen Malprobleme, die internationales Gut geworden sind. Und wenn darüber hinaus ihre Werke eine unverkennbare volkliche Färbung besitzen, so ist darin doch jenes Maß gewahrt, welches Schopenhauer als allein gültig fest-

stellt, wenn er sagt: „Im Kunstwerk darf das nationale Wesen nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke kein."

Józef Mehoffer aber gehört mit Wyspiański (wie ich schon bemerkte), zu den Schülern Matejkos. Insoferne der Begriff Schüler in seinem edelsten Sinn heißt — als Fortsetzer sich zu entwickeln, und nicht nur Bewahrer einer Meistertradition zu bleiben. Die leidenschaftliche Wucht der Farbe wurde Mehoffers Erbteil, und der Griff nach dem Monumentalen. Wenn aber Matejko, ganz dem Ideal einer Zeit entsprechend, die als monumentale Malerei — nur ein in den Dimensionen vergrößertes Staffeleibild empfand und seine historischen Kompositionen unabhängig von dem architektonischen Rahmen schuf, so erwachte in Mehoffer bald nach seinen ersten Anfängen als Portrait-, Genre- und Stillebenmaler die Sehnsucht nach dem Raum, der das Bild vorschreibt; die Sehnsucht nach der großen Fläche, nach den Mauern, welche die Baukunst der Malkunst zum Schmucke aufrichtet. Die Freske, das Aufblühen von Farbe und Form auf den weißgetünchten Wänden von Kirchen und Palästen schien dem jungen Künstler die einzig kostbare Einheit der Malvision zu enthalten. Wenn er auch in Paris als Schüler Bonnats in die Geheimnisse des Details mit mikroskopischer Genauig-

keit eingeführt wurde, so benützte er dieses Studium nur als gute zeichnerische Vorbereitung. Tatsächlich hatte Mehoffer schon trotz seiner großen Jugend in Paris als außerordentlicher Zeichner und vielversprechender Kolorist gegolten. In Krakau dann entflammte sein Talent sich an der Feueratmosphäre, die in und um Wyspiański loderte. Die wunderbare, durch den edlen Charakter ihrer Baukunst pathetische Stadt bot dem Künstler nicht nur Beispiel, sondern auch Kühnheit zu eigenem Wagnis. Er versenkte sich in das Studium der Freskotechnik und erfand ein neues, ganz spezielles, bei uns nicht gekanntes Verfahren. Ueberall sonst in Oesterreich wären solche Phantasien einfach die Fata-Morgana einer Kunstwüste geblieben. Ein Maler, der sich darauf vorbereitet, gleich den Meistern vergangener Zeit sich in weiten, hohen Räumen dekorativ austoben zu können — welch eine heitere Donquichoterie wäre dies für die Bewohner der blauen Donaustadt geblieben. Doch nicht umsonst beherrscht die Wawelburg als Sinnbild immer sich erneuernden Kunstwillens der sich ablösenden Generationen, das zu ihren Füßen gebreitete Krakau. Die Gegenwart, welche allmählich wieder zu dem Bewußtsein eigener Formenschöpfung erwachte, kam nun auch da zu Worte. Aufträge, Entwürfe (die allerdings teils unter Kämpfen, teils geändert zur Ausführung kamen) größten

Stils gaben dem jungen Künstler eine Spannweite des Wirkens, wie sie seit Delacroix vielleicht kein moderner Maler erleben durfte. Die Handels- und Gewerbekammer in Krakau läßt ihren Festsaal nicht nur von Mehoffer mit Fresken schmücken. Sie übergibt dem Künstler die gesamte Raumgestaltung, damit er die von ihm geschaffenen Bilder in einheitliche Dekorstimmung bringen kann. Die armenische Kathedrale in Lemberg wird im vollsten Sinne des Wortes von oben bis unten von des Künstlers dekorativen Phantasien überzogen. Ebenso schmückt er die Marienkirche in Krakau. Auch außerhalb Polens — im schweizerischen Freiburg — erhält bei der internationalen Konkurrenz, welche die Stadt für Glasfenster der Kathedrale ausschrieb, er den Auftrag. Ein beinahe byzantinisches Schwelgen in goldschimmernden, glutleuchtenden Flächen beginnt. Und man erinnert sich an jene erste ferne Epoche des frühen Mittelalters, da byzantinische Mönche in Polen sich niederließen und dort der Kultur ihr Wesen gaben. Blut von diesem Blut rollt in Mehoffers Adern. Doch ist damit die Art seines Stils nur einseitig charakterisiert. Denn wenn der Farbenglanz und die verwirrende teppichgleich sich entfaltende Ornamentik an Byzanz mahnt, so sind die Visionen der Heiligen, der Helden, der Büßerinnen und Königinnen, deren Gestalten in dem Rausch von Blumengewirr, Wolken,

Sonnen- und Sternengewimmel kaleidoskopartig wieder dem Ornament sich einfügen, keineswegs dem zum Kanon erstarrten unmateriellen Menschentum des christlich-römischen Stils zu vergleichen. Aus dem Volk schöpft der Künstler die absolut realen Figuren, welche wie naive Erscheinungen des lebenden Tages in dem Traum des Märchens und der Legende stehen. Kein Werk der modernen polnischen Malerei ist so wie Mehoffers Werk durchdrungen von dem neuen Erleben uralter Volkskünste. Und kein Künstler hat so wie er die gesunde, kernige Wirklichkeit zu vereinen gewußt mit Phantasien, die ihr wesensverwandt sind. Vergangenheit und Gegenwart, Wahrheit und Traum, Realistik und Symbolik sind hier ein einziges Empfinden — einer unteilbaren Anschauung.

XXII.

In einem historischen Hause, im sogenannten Długosz-Hause am Fuß des Wawel wurde 1861 Stanisław Wyspiański geboren. Długosz war Erzieher von Königssöhnen und Geschichtsschreiber von Königen in jenen fernen Zeiten, da es noch wirkliche polnische Könige gab. In diesem, von großen Schatten der Vergangenheit umspensterten Heim wuchs der Knabe auf. Alle Erinnerungszeichen, die seine Vaterstadt birgt, erfüllten seine unablässig um Polens Geschichte kreisende Phantasie. Sobald der Jüngling seine Eindrücke mit dem Stift wiederzugeben weiß, zeichnet er in hunderten von Blättern immer wieder die Wawelburg. Er hält sie im Bilde fest, gleichzeitig aber wird sie seinem Geist räumlich der Schauplatz dramatischer Visionen. Denn früh kündet sich in Wyspiański bereits der Zwiespalt oder vielmehr der Reichtum seines schöpferischen Geistes. der ihm erlaubte, jedes Erlebnis im Bilde zu spiegeln, und auch im gedankenschweren Wort. Schon ist in ihm jenes Grenzenlose, jene beklemmend überflutende Expansion des Gestaltungsdranges, der sein Schaffen wie einen Protest erscheinen läßt gegen die klare, feste, unerbittliche Aufrichtung der Schranken

von Kunst zu Kunst, welche in seinem „Laokon“ Lessing gezogen hat.

Es scheint zuerst, daß Wyspiański als Schüler Matejkos, den er hingebend verehrt, und der selbst in dem Jüngling den kommenden Meister mit Rührung erkennt, sich ganz der Malerei unterwerfen will. Er lernt nicht nur, was die Gegenwart ihm hier zu geben vermag. Die Malkunst aller Völker; jede Technik, die einst erprobt und geübt wurde; die Gesetze der Fläche und die der Plastik (welchen er ebenfalls als Bildhauer beizukommen sucht) beschäftigen diesen unruhvollen Geist. Er gleitet aber auch bald hinüber zu unmateriellen Evokationen, er löst sich von den Fesseln des Materials und beginnt durch das Wort die Wahrheit — eine ihn quälende, entzückende, Vergangenheit und Zukunft einigende Wahrheit — formen zu wollen. Dichter, Kritiker, Essayist (er schreibt ein Werk über „Hamlet“) fühlt er bald zum Theater sich hingezogen. Dort werden ja wirklich später für Wyspiański die Grenzen ineinanderfließen; werden Bild und Gedanke; wird der Rhythmus der Linien und der Klang der Worte für ihn zum untrennbaren Erlebnis.

Paris nahm nun auch ihn mit allen Wirrsalen seines künstlerischen Suchens gütig auf. Einige Jahre führt er dort das Montmartreleben der Künstler. Aber nicht die Bohème der Vergnügten bringt ihn in

Versuchung. Wyspiańskis Entwicklung ging dort ihren Reifeweg. Niemals war die Leidenschaft und die Vehemenz des Schaffens hemmungsloser bei ihm, wie in diesen Zeiten. Tag und Nacht, Nacht und Tag ist er an der Arbeit. Einige bereits den Meister verratende Bilder entstehen dort, und Dramen, die oft in vierundzwanzig Stunden von der Skizze zu dem Bronzeguß der Form fortschreiten. Dort beginnt der Zustand der Verbrennung — dieses vom Meister wissentlich gebrachte Opfer, das unbarmherzig den Körper dem Geist unterjocht. In dieser erhöhten Seelenstimmung war es nun Millets Werk, das auf Wyspiański einen entscheidenden Eindruck ausübte. Millet hatte durch die Religiosität der in ihm ruhenden Naturempfindung die monumentale Einfachheit des mit Erde und Himmel verwachsenen Bauerntums aufgerichtet. Es konnte gerade für Wyspiańskis Geistesrichtung kein kongruenteres Bildideal geben. Es fand noch Erweiterung und Vertiefung durch das Wirken eines zweiten französischen Künstlers, Eugène Carrière, wenn auch mit Millet scheinbar ohne äußeren Zusammenhang, war ihm doch ethisch nahe. Das Evangelium des Mitleids, der Nächstenliebe; die Verklärung von Träne, Opfer, Schmerz und Tod ließ dieser einzige Gestalter der Seele aus dunklen Nebelschleiern emportauchen. Und die Ausdruckstiefe seines Wesens ist

ebenso pathetisch, wie der Rhythmus der Millet schen Kontur.

Wenn nun Wyspiański in Paris auch alle impressionistischen Probleme durcharbeitete — was ihn zum Stil seiner so geistreich abgekürzten Landschaften geführt hat —, so brachte er doch, nach Krakau zurückgekehrt, ein Wissen um sich selbst mit, welches ihm andere Ziele wies. Er begann mit Gestaltungsmacht nach seelischen Ausdruckswerten zu streben. Er ist durch die Stärke dieses Gefühles ein Vorläufer der Expressionisten zu nennen. Wenn Expressionismus darin besteht, alles Leben auf seine einfachste, gedrängteste lineare Formel zurückzuführen. Die weiche, gerundete, meistens in einem Zuge angesetzte und vollendete Umrißlinie der hingebend sich biegenden oder flammend emporschwebenden, immer sehnsüchtig bewegten Gestalten, die Wyspiański schafft, sind als Träger intensiver Gefühlswerte von außerordentlicher Kraft erfüllt. Durch solche Vergeistigung und Konzentrierung aller Bildwirkung auf die höchste Auslösung des Gefühlsausdruckes besitzt der Künstler Analogien mit den Primitiven der altdeutschen Schule. Was diesen als allgemeintragendes, ihre Werke durchströmendes Weltgefühl der Glaube war, das ersetzte für Wyspiański der Fanatismus, mit welchem er die von Mickiewicz und Matejko übernommene Mission zu erfüllen suchte. Die Mission,

in seinem Volke den Messiasglauben wiederzuerwecken an der höheren, vollkommeneren, von Schlacken gereinigten Art eines neuerstehenden, neu geeinigten Vaterlandes.

XXIII.

War es aber der, polnischen Künstlern und Denkern oft eigentümliche, Zustand einer allzu nahen oder allzu wachen Gegenwartsteilnahme; war es die Gefahr, durch unmittelbare Erregung, welche ungeklärt im Werk sich auslebt, dazu zu gelangen, jene künstlerische Distanz außer acht zu lassen, welche der zeiteigensten Entwicklung doch einen Teil Zeitlosigkeit wahren soll — jedenfalls fühlt sich Wyspiański dazu getrieben, für den schleichenden, oft sentimentalen Romantismus seiner Nation, dem er nicht erliegen wollte, ein starkes Gegengewicht in seinem Griechentum zu suchen. Es hatte nichts mit dem akademischen Begriff von akademischer Bildung gemein. Götter und Helden dieses klarsten, auch in seinem Verhältnis zu Staat und Religion ausgeglichenen Volkes, zogen ihn mächtig an: eines Volkes, dessen Lebensstil von so monumentalem Wirklichkeitssein bestimmt war, daß es Tempel baute, deren Stufen nach zweierlei Maßen geschaffen waren. Ein Maß für Menschen- und eines — für Götterschritt. Gewißheiten umschlossen hier die Phantasie des Künstlers, Sicherheiten der Erkenntnis, die in dem hohen Bewußtsein gipfelten, zu der vollendetsten volklichen Entwicklung,

welche jemals einer Nation gegönnt war, hinaufblicken zu können. Hier leuchtete Wyspiański, dem nationalen Führer und Weiser, ein fernes Versprechen zu Wegen erhöhten Menschentums. Und es vereint sich ihm die Burg der Griechen, in der sich das Griechentum verkörpert, und die Burg der Polen, die das Symbol der polnischen Kultureinheit darstellt; vereinen Akropolis und Wawel für ihn ihre heroische Tragik. So kann man als die Grundlinien von Wyspiańskis Wesen sein Griechentum und sein Polentum bezeichnen. — Doch fiel es dem ganz unkonventionellen Künstler niemals bei, nachbetend dem antiken Wesen zu folgen. Er gestaltet seine Illustrationen zur Iliade so eigenmächtig, daß der Typus des zürnenden Achilles sicherlich in keinem Gipsmuseum zu finden ist; und das letzte Drama des Meisters, dessen Seele sterbend noch Griechenland sucht, ist eine „Rückkehr des Odysseus", die ganz seltsam in einer Flucht des Odysseus endet. Flucht vor einem neu zu beginnenden Leben — mit Fremdgewordenen.

Einem vom Schicksal gebeugten, sein Schicksal schwer erleidenden Volke entsprossen, hat Wyspiański auch zu dem griechischen Schicksalsdrama ein lebendiges, unmittelbares Verhältnis gefunden. Doch wieder vermag hier kein noch so großes Beispiel der Vergangenheit die Originalität und Zeitbedingtheit seiner

Konzeption zu hemmen. Dieser Gestalter kann, an der Schwelle des XX. Jahrhunderts stehend, nicht das Schicksal als außerhalb und oberhalb der Menschen waltende Kraft empfinden. Er sucht das Fatum in der Seele seiner Helden. Die furchtbare, unentrinnbare Gewalt, welcher der Einzelne, die Familie, das Volk erliegen, ist nicht Götterlaune oder Götterspruch entsprungen. Vorherbestimmung dünkt Wyspiański nichts anderes als der Zwang, der den Menschen gebietet, nach ihnen verborgenen, im Grunde ihres innersten Wesens ruhenden Gesetzen zu leben. So dringt Wyspiański, als Dichter vom antiken Drama ausgehend, in die Rätselwelt der Psychologie; und durchdringt als Maler Zusammenhänge, welche das verborgene Empfinden und die sichtbare Geste verbinden. Er beginnt nun, malerisch jene Kunst zu beherrschen, von der Carrière sagte: „Ich kenne keine Scheidung des Körpers und des Geistes — denn die Geste ist nichts anderes als eine sichtbar gewordene Willensübersetzung."

XXIV.

Das endende Jahrhundert war für die intellektuelle Jugend Krakaus eine Zeit geistigen Anarchismus. Alles wurde bezweifelt und verstoßen. Nutzlos glaubte man jede Tat; sinnlos eine Hingabe an Allgemeines oder an Zukunftsarbeit. Eine zersetzende Müdigkeit, deren lähmendes Gift aus Entmutigung und Zynismus destilliert ist; ein Schaffensskeptizismus, den wir gewöhnlich mit dem Namen Dekadentismus bezeichnen, beschlich Jung-Polen. In diesem kritischen Augenblick kehrte nun für kurze Jahre Stanisław Przybyszewski, der von Geburt polnische, aber eigentlich nur in Deutschland wirkende, in Berlin und München lebende Schriftsteller nach Krakau zurück. Er war ein Mitstreiter dort im Lager der Naturalisten. War aber auch mit Strindberg eng verknüpft. Obwohl er nun als Ich-Süchtiger das rücksichtslose Ausleben aller Triebe predigte, und dadurch in die Seele der jungen Generation manchen Keim der Lieblosigkeit gesenkt hat, war sein Kommen doch in dem Sinne wichtig, welchen Gauguin in seinem künstlerischen Testament „Noa-Noa“ so nennt: „Die Fenster müssen eingeschlagen werden — auf die Gefahr hin, sich die Finger

blutig zu schneiden." Przybyszewski hat tatsächlich diese Arbeit des Fenstereinschlagens besorgt. Daß der Sturm, der nun durch die verstaubten Stuben wehen konnte, von höheren, weiteren, idealeren Welten Kunde brachte, verkleinert nicht dieses Mannes in dem damaligen Augenblick wertvolle Tat. Auch ändert der von der Atmosphäre seiner Vaterstadt bald ergriffene Skeptiker selbst sein Wesen. Er fühlt den Drang, die Umwertungen, welche er in der Fremde als Entwicklungsära der Weltliteratur miterlebte, nun als Pole auf eine neuerblühende polnische Kultur zu übertragen. Es ist die Zeit, da Wyspiański aus Paris zurückkehrt. Der Seelenanalytiker, der das brutale Ausleben des „Ich" kündet; und der Seelenanalytiker, der das inbrünstige Opfern des „Ich" seiner Generation vorzuleben sich anschickt, begegnen sich in einer gemeinsamen Sehnsucht, die der Aufrichtung künstlerisch würdiger Daseinsformen gilt. Und sie vereinen sich. Sie gründen eine Zeitschrift, welche für die Entwicklungswege jener Gruppe (die den von mir früher geschilderten Zustand des „Sztuka"-Kreises charakterisiert) entscheidend ist. So wie seinerzeit das „Ver Sacrum", dieses einzig dastehende künstlerische Geständnis eines aufflammenden Kunstglaubens, durch Gustav Klimts, Josef Hoffmanns und Kolo Moser Führung mitentscheidend war,

nicht nur für die Stiltendenzen der ersten echten Wiener „Sezession", sondern für die europäische Stilbildung überhaupt. Hier nun sind es die ästhetischen Fragen der Drucktypen, der Kopfleisten, des Schriftraumes, die Wyspiański ebenso intensiv beschäftigen, wie die Fragen des Inhaltes. Hier beginnt seine Arbeit, dem Lebensausdruck der Dinge jenen Einklang mit dem geistigen Gehalt der Zeit wiederzugewinnen, der nur dem XIX. Jahrhundert in unwürdiger Weise verlorengegangen war. Wyspiański wird Dekorateur im Sinne der alten Meister. Er erhält den Auftrag, die Innenarchitektur und die Ausgestaltung des Krakauer Aerztehauses zu schaffen. Vom Dach bis zur Sohle versucht der Künstler, mit den eigentlich noch primitiven, erfahrungslosen Tasten der stilistischen Sturm- und Drangperiode ein Ganzes aufzurichten. Er malt Fresken, zeichnet das Holzdekor der Paneele; entwirft die Möbelformen, die Beleuchtungskörper; sucht für jeden Zweck, für jedes Ornament eine künstlerisch anständige Linie wiederzufinden. Diese Art der Propaganda, Kunst als ethischen Faktor ins Alltagsleben zu leiten, entspricht im tiefsten Sinn seinen heiligen Ueberzeugungen. Denn Wyspiański leidet in Wahrheit daran, durch nichts anderes als durch Kunst allein seine heiße, feurige Menschlichkeit den Menschen mitzuteilen. In biblischen Zeiten wäre er vielleicht ein Prophet ge-

wesen; zu Christi Zeiten ein Apostel oder ein Märtyrer. Sich hingeben und sich ausgeben! Glauben mit elementarer Gewalt erleben, und Glauben mit Inbrunst wecken — dies waren die Träger, auf welchen Wyspiańskis Seelenbau ruhte. Van Gogh hat ein gleiches Empfinden in einem seiner wundervollen Briefe ausgedrückt, indem er sagt: „Christus war der größte Künstler, weil er unsterbliche Menschen gemacht hat, keine Kunstwerke. Weil seine Worte, die er als Grand Seigneur niederzuschreiben verschmähte, besser, als Marmor und Bilder vermögen, die ungeheure Kraft auf die anderen gewannen, weil er wußte, daß sie noch bleiben würden, wenn die Formen der Welt, in denen er lebte, längst vergangen wären."

So versuchte Wyspiański wenigstens durch eine gesteigerte, weil allumfassende Mitteilungsart sein Volk zu bezwingen. Indem er in allen Sprachen der Kunst zu ihnen spricht. Auf diesem Gipfel seines Strebens und seiner Erkenntnis angelangt, beginnt das tragische Schauspiel eines eruptiven Schaffens. Jetzt entsteht die „große Tat in Worten", entsteht das Schauspiel „Wesele" (Die Hochzeit); das Werk, welches für Polen eine undefinierbare Bedeutung besitzt. Es ist wie die wunderbare Beichte eines ganzen Volkes; wie seine strafende Erleuchtung; ist wie das mahnende Zeichen einer Gottesweisung.

So tiefe Erkenntnis rein nationaler, und auch ewig menschlicher Leidenschaften birgt dieses Werk, daß es die Symbolik des polnischen Lebens erschöpfend faßt. Seine Gestalten und seine Verse sind bereits allen Schichten der Gesellschaft eingeprägt — sind des Schlachzizen wie des Arbeiters lebendiger Besitz. Die Wertung dieser Dichtung ist notwendig, um zu des Malers Höhepunkten zu gelangen. Denn nur der Künstler, dessen Geistesvisionen so beschwörende Kraft besitzen, daß die tragenden Gestalten der polnischen Geschichte als wirkende Energien der Gegenwart erfaßt, dieser Gegenwart, Idealität zu geben vermögen, — nur dieser Künstler vermochte es auch, die wie Flammen aufzüngelnden Gebilde seiner Fresken und seiner Kathedralenfenster erstehen zu lassen. „Die heilige Salomea“ (hier ist nur von dem großen Farbenkarton der Marienkirche in Krakau die Rede, da in der Ausführung bedauerliche Konzessionen erzwungen wurden) — die Königin, die durch ein Leben des Glanzes und des Kampfes zur Entsagung reift, und in dem Augenblick zur Heiligen geweiht wird, da sie die Königskrone wie ein lästiges Anhängsel von sich wirft, ist die Konzeption eines Dramatikers monumentaler Malerei. Schon der zeitlose Raum, in dem die Gestalt schwebt, den zu schaffen nur wenigen Malern gegönnt ist (Klimt besitzt in noch höherem Grade diese beinahe philo-

sophisch-transzendentale Höhe der Raumvision) ist eine Neuschöpfung in der Stilreihe historisch- nationaler Malerei. Ganz aber aus der expressionistischen Kraft moderner Anschauung ergibt sich die Einheit des Ausdruckes, der den Seelenzustand der Salomea und ihre Körperbewegung verbindet. Die Inbrunst der Entsagung in dem Nonnenantlitz und ihre ineinandergekrallten, im furchtbaren Erlösungskrampf, man möchte sagen: aufstöhnenden Hände, enthüllen jene Wahrheit der Sinnesoffenbarung, die nur ein großer Künstler zwingt.

XXV.

Alle Werke aus der letzten vehementesten „Verbrennungs-Periode“ Wyspiańskis streben der dekorativ-monumentalen Erscheinung zu. So kurz sein Leben war, so wurde ihm doch ein nur wenigen Malern erreichbares Glück zu teil. Er erhielt die Aufträge, in welchen er sich ausleben konnte. Die hohen Wände der Kirchen überzog er mit den Visionen seiner Phantasie. Er ist der Freskomaler der polnischen Kathedralen geworden, und der Werkkünstler, der die steilen Glasfenster und ihrer Schiffe und Chöre mit unheimlich nahen, aus Wirklichkeit und Verklärung gewobenen Gestalten füllte. Dieser Stil, der das charakteristische Element, die Wesenswahrheit der Figuren immer in starken, großen Konturen niederschreibt (mit dem Pinsel wie mit der Feder) und sie dennoch im Traum und mystischer Entferntheit schweben läßt — dieser Stil muß als die Vereinigung des idealistischen Momentes, das in Grottger seinen Ursprung hatte, mit der historisch-nationalen Monumentalität, deren erster polnischer Meister Matejko war, angesehen werden. Nur die Richtungen aber fließen ineinander. Wyspiańskis ganz im Wesen seiner Zeit ruhender Sinn; die

tiefe Problematik seiner Empfindungswelt; das Erlebnis des Impressionismus, und der Seelenanalyse; die in Europa einsetzende Kraft der Kulturerneuerung ließen den Künstler Idealität und Monumentalität in ganz anderem Sinne erfassen: als höchste Ausdruckswerte einer charakteristischen, tief durchfühlten und vergeistigten Wirklichkeit.

Kirche und Theater — in diesen zwei Welten lebte Wyspiański seine Phantasie aus. Und wenn sie auch nur einen Augenblick lebten, so waren die Bilder seiner szenischen Kunst doch gleichwertig den bleibenden Zeugnissen seines Schaffens. Höher als das Werk überhaupt ist jedoch Wyspiańskis Menschentum zu stellen. Und das schönste Schauspiel, das er schuf, ist der Anblick seiner edlen, heißen, verschwenderischen Seele, die nur ein Mühen und Wollen auf sich geladen hatte: dem Volke durch die Visionen des Gedankens und des Bildes die Wege zu weisen einer noch fernen Vollendung.

So umkleidete noch als Lebenden Wyspiański bereits die Größe des Symbols, und sein früher Tod hüllte nicht nur die Intellektuellen in Trauer, sondern auch das Volk. Wyspiańskis Begräbnis gestaltete sich zu einer Kundgebung der Pietät, der Trauer und des Dankes, wie sie nur wenigen Künstlern jemals von Zeitgenossen zuteil ward. Da-

mals erzählten mir die noch unmittelbar unter dem Eindruck ihres Schmerzes stehenden Künstler der „Sztuka“ den merkwürdigen Hergang. Ich glaube, für diese flüchtige Skizze zu einer Entwicklungsgeschichte neu-polnischer Malkunst keinen charakteristischeren Schluß zu finden, als wenn ich die in jener Zeit von mir niedergeschriebene Erinnerung hier wiedergebe. Denn darin ist das Wesensmerkmal enthalten, das dieser nationalen Kunst ihre fortwachsende Kraft gibt. Die Ehrfurcht vor dem Schaffen, welche die Schöpferischen und die Aufnehmenden eines in Sehnsucht, Hoffen und Leiden einigen Volkes verbindet. Goethe sagt's:

Was ist heilig? Das ist's, was viele Seelen zusammenbindet,
Bänd' es nur leicht, wie die Binse den Kranz.

— — — — — — — —
— — — — — — — —

Der Künstler haßte leere Gesten, verblaßte Gebräuche, inhaltslose Formen. Und die kommerzielle Taxierung kirchlicher Handlungen war ihm ein Greuel. Deshalb gingen die von der „Sztuka“, als Wyspiański gestorben war, zu den staatlichen Behörden und zu den Staatsoberen und zu den Dienern der Kirche. „Laßt uns“ — so baten sie, — Wyspiańskis Begräbnis gestalten nach seinem, nach unserem

Sinn. Gebet uns die Krypta, in welcher er aufgebahrt wird, frei, damit wir sie schmücken können nach der Art, die er liebte." — Und wirklich, den Künstlern ward die Kirche überlassen. Drei Tage arbeiteten sie, arbeitete die Schülerschar der Akademie unablässig. Nach Mehoffers Zeichnung wurde der Sarg gezimmert, aus Eichenholz, aus der weiten heimatlichen Wälder stolzestem Sproß. Von der Bahre breitete sich über die Stufen der Krypta hinab, gleichsam wie ein Königsmantel, purpurner Samt, auf welchem goldene Kränze lagen. Einem Flammenmeer glich die Wand hinter dem Sarg; in aus Ton geformten, mit Gold überzogenen Kugeln brannten pyramidenförmig Kerze um Kerze. Keine Blume, kein Grün war zu sehen, nur auf den weißen Marmorbalustraden ruhten immense weiße Immortellenbüsche.

So ungefähr hätte Wyspiański selbst die dekorative Gestaltung einer Aufbahrung gewollt. Auch sonst kein ausgeliehener Pompfuneber-Prunk. Auf einem schwarz umhüllten Leiterwagen hatte man ein hohes Gerüst errichtet — schwindelnd hoch. Ganz oben ruhte der Sarg. Die Pferde wurden am Zügel geführt von in lange schwarze Mäntel gehüllten Männern. Dreihundert Studenten trugen Fackeln voran. Keine Rede, keine Musik unterbrach die Stille. Nur eine Kantate, die Wyspiański selbst gedichtet, ertönte, da der Künstler aus seinem

Heim getragen wurde. Als man aber den Sarg hinabsenkte in die Erde, da schlug die alte Königsglocke am Wawel drei schwere, dumpfe Töne. Die Wawelglocke sollte dem Lande künden, daß ein König zu Grabe gehe . . . . . .

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Los Angeles
This book is DUE on the last date stamped below.

NON-RENEWABLE

FEB 2 3 1991

REC'D LD-URL

DUE 2 WKS FROM DATE RECEIVED

APR 25 1991

Form L9–100m-9,'52(A3105)444

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

ND 691 Z82p Zuckerkandl - Polens Malkunst

BINDERY

ND
691
Z82p

University of California, Los Angeles
L 006 060 703 3